



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES: HISTORIA, GEOGRAFÍA
Y ARTE

TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DEL CINE.
GÉNESIS DEL IMAGINARIO ROMÁNTICO DE
CÓRDOBA EN EL CONTEXTO
CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL (1920- 1930)

ELENA DEL MAR JIMÉNEZ GARCÍA

DIRIGIDA: DRA. GLORIA CAMARERO GÓMEZ

2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
--------------------------	----------

1. FUNDAMENTO TEÓRICO

1.1. LA NOCIÓN DE “TURISMO INDUCIDO POR EL CINE”.....	4
1.2. TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA.....	8
1.3. TURISMO INDUCIDO. RECEPCIÓN Y APROPIACIÓN DE IMAGINARIOS PRE- CINEMATOGRAFICOS.....	10
1.4. LOS ESTUDIOS DEL TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DEL CINE.....	11
1.5. UN PRIMER ACERCAMIENTO AL ESTUDIO DEL CINE MUDO ESPAÑOL.....	13

2. DELIMITACIÓN DEL TEMA

2.1. OBJETIVOS.....	15
2.2. HIPÓTESIS PLANTEADA.....	16
2.3. DELIMITACIÓN ESPACIAL.....	16
2.4. DELIMITACIÓN TEMPORAL.....	17
2.5. DELIMITACIÓN DE LOS FILMES.....	17
2.6. METODOLOGÍA Y FUENTES.....	20
2.7. ESTRUCTURA.....	23

PRIMERA PARTE. TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DEL CINE. UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA CUESTIÓN. EL CINE MUDO ESPAÑOL COMO ESTUDIO DE CASO.

CAPÍTULO I. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN GENERAL.

1.1. CONSIDERACIONES GENERALES.....	26
1.2. ESTUDIOS RELACIONADOS CON LA CUESTIÓN.....	31
1.2.1. PRIMEROS ESTUDIOS.....	31
1.2.2. LA ACTUALIZACIÓN DE LA CUESTIÓN.....	35
1.2.3. EL FUTURO DEL TURISMO INDUCIDO POR EL CINE.....	40
1.2.4. LA TARDÍA PRESENCIA DEL TURISMO INDUCIDO EN LOS ESTUDIOS ESPAÑOLES.....	44

CAPÍTULO II. EL CINE MUDO ESPAÑOL COMO CASO SINTOMÁTICO.

2.1. DATOS PARA TRAZAR UN PANORAMA DE LA ÉPOCA.....	47
2.2. EL FENÓMENO DEL TURISMO INDUCIDO EN EL CINE MUDO ESPAÑOL.....	61
2.3. ¿TRADICIÓN DEL TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DEL CINE EN EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL?.....	95

SEGUNDA PARTE. TURISMO INDUCIDO. LA CONTRIBUCIÓN DEL CINE DE FICCIÓN DE LOS AÑOS VEINTE A LA PROMOCIÓN DE LA IMAGEN TURÍSTICA DE CÓRDOBA.

CAPÍTULO III. LA LLEGADA DEL CINEMATÓGRAFO A CÓRDOBA Y EL IMPULSO TURÍSTICO A SU IMAGEN.

3.1. CÓRDOBA EN LOS PRIMEROS TIEMPOS DEL CINEMATÓGRAFO.....	113
3.2. UNA SUCESIÓN DE HECHOS.....	121
3.3. CÓRDOBA COMO ESCENARIO CINEMATOGRAFICO, DEL EXHIBICIONISMO A LA PROMOCIÓN.....	161
3.4. ANÁLISIS DE LOS FILMES.....	168

CAPÍTULO IV. CÓRDOBA EN EL CINE MUDO ESPAÑOL DE FICCIÓN: GÉNESIS Y POTENCIACIÓN DE UN IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO.

4.1. LOS ORÍGENES LITERARIOS DEL IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO SOBRE CÓRDOBA.....	201
4.2. RECEPCIÓN Y APROPIACIÓN DEL IDEARIO ROMÁNTICO EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE LOS AÑOS VEINTE.....	206
4.3. LA HUELLA ROMÁNTICA EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA DE CÓRDOBA.....	212
4.4. UNA VISIÓN RETROSPECTIVA AL CINE POSTERIOR DE LOS AÑOS VEINTE.....	225
5. CONCLUSIONES.....	308

6. BIBLIOGRAFÍA.....	326
6.1. LIBROS, CAPITULOS DE LIBROS Y ARTÍCULOS.....	327
6.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS.....	355
7. APÉNDICE DOCUMENTAL.....	358

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas del pasado siglo han proliferado las investigaciones acerca del papel del cine en el ámbito turístico y su capacidad de difundir y consolidar imaginarios. El estudio del *turismo inducido a través del cine*, cuya denominación originaria es *Movie induced tourism*¹, surgió aproximadamente desde la década de los setenta intensificándose en los noventa, cuando autores procedentes, en su gran mayoría del ámbito anglosajón, analizaron la poderosa influencia que podía ejercer la industria cinematográfica en la conformación de determinados lugares como destinos turísticos.

Algunos de estos estudios llevados a cabo no aportan novedad cayendo frecuentemente en repeticiones y en análisis experimentales que sólo reportan datos estadísticos pero no avanzan en la investigación de su naturaleza, más compleja de lo que a simple vista parece. Sin embargo, paulatinamente se fueron abriendo otras vías hasta llegar a conformar un corpus teórico y epistemológico cuyo denominador común está en el estudio de los efectos que la película de ficción tiene en la difusión y creación de la imagen de un destino determinado, en paralelo con el imaginario turístico llevado a cabo por las iniciativas institucionales. En esta línea de investigación nuestra tesis encuentra su ubicación y delimitación.

Al acudir al contenido de este corpus, expuesto en el capítulo primero de la primera parte de la tesis, se percibe que dicho fenómeno adquiere distintos significados según el sujeto y el campo epistemológico en el que se enmarque su estudio.

Los trabajos citados en el presente capítulo confirman el creciente interés por este concepto en el ámbito anglosajón. Paradójicamente en España, a pesar de estar presente

¹ El concepto *movie induced tourism* fue acuñado por R. Riley y C. Van Doren al constatar la influencia del cine en la industria turística. Posteriormente R. W. Riley, D. Baker y C. Van Doren lo desarrollaron para utilizarlo como instrumento con el que evaluar el incremento de las visitas en las localizaciones donde se desarrolla la acción de las famosas películas comerciales. Véase los artículos RILEY, R. W., BAKER, D. y VAN DOREN, C.: "Movie induced tourism" en *Annals of Tourism Research*, nº 4, pp. 919-935; y, el posterior, RILEY, R.W. y VAN DOREN, D.: "Movies as tourism promotion: a pull factor in a push location" en *Tourism Management*, nº 13, 1992, pp. 267- 274. RILEY, R.W.: "Movie- induced tourism" en SEATON, A.V. (ED.): *Tourism. The state of the art*, West Sussex: Jonh Wiley & Sons, 1994.

este fenómeno en la cinematografía española, ha ocupado su interés en esporádicos artículos sin presentar un análisis riguroso y detallado del estado de la cuestión².

Sin embargo, se confirma que efectivamente desde el nacimiento del cinematógrafo, el turismo inducido a través del cine de ficción es un hecho incuestionable desde las primeras imágenes inmortalizadas por las cámaras de los Lumière. Por tanto, es legítimo preguntarse si también existió en el caso del cine mudo español a pesar de la inexistencia de corrientes o de una línea de investigación consolidada que se ocupe de esta cuestión. ¿Cabe entonces afirmar, a partir de la ausencia de estudios, que no hubo ninguna película de ficción a lo largo de la cinematografía española, particularmente en el caso del cine mudo español que induzca imágenes con finalidades turísticas? La respuesta es sencilla.

Si se consulta cualquier compilación documental de la época, se comprueba que las alusiones o mensajes turísticos están presentes en un número considerable de gran parte de las películas filmadas. El contexto en que fueron rodadas fue muy propicio para ello como fue el inicio de las primeras iniciativas turísticas gubernamentales con la creación de la Comisaria Regia y, posteriormente continuada su labor por el Patronato Nacional

² Carlos Rosado en calidad de promotor y Piluca Querol como responsable técnico, escribieron un libro, en 2006, con el título *Cine y turismo. Una nueva estrategia de promoción*. Se trata del primer intento serio de estudio que se elabora en España para analizar el fenómeno del *movie tourism*. Con datos actualizados sobre la experiencia internacional, se estudia el impacto que produce la promoción turística de cualquier lugar después de su aparición en una película.

También Javier Hernández Ramírez, profesor del Departamento de Antropología Social, Universidad de Sevilla ha presentado varios artículos dedicados al fenómeno del *movie induce tourism*. Véase HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: “El cine visto por los antropólogos” en CAO, M^a V., HERNÁNDEZ, J., PLASENCIA, R. y SALINAS, M.A.: *El cine visto por los antropólogos*, Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, pp. 9- 29. HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: *Turismo Inducido. La configuración de la imagen turística de Sevilla a través del cine comercial*. Congreso Internacional: Patrimonio, Desarrollo Rural y Turístico en el Siglo XXI. Sevilla, Escuela Universitaria Francisco Maldonado de Osuna. Vol. 2. 2004, pp. 503-515

Otros artículos relacionados con la cuestión son los publicados por QUINTANA, A.: “Imatge, cinema i turismo. Algunes construccions imaginàries per al design” en AA.VV.: *Tour- ismes. La derrote de la dissebsió. Itineraris crítics*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2004, pp. 114- 125. QUINTANA, Á.: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona: Acantilado, 2003. GUBERN, R.: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*, Girona: Museo del Cinema, Ajuntament de Girona, 2004, pp. 23- 26. DEL REY REGUILLO, A.: “Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español” en AA.VV.: *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia: Prosopopeya, 2007, pp. 67-100. BENET, V.J.: “Miradas itinerantes” en AA.VV.: *Aventura del viaje: Aventura del arte*, Castelló: Universitat Jaume I, 2001, pp. 87- 102. Respecto a estos últimos artículos a pesar de que sus estudios no se centran directamente en torno al concepto de *turismo inducido*; sin embargo, sus apreciaciones acerca de la relación entre el turismo y el cine resultan determinantes para el estudio de este fenómeno en la cinematografía española.

de Turismo, que vieron en el cine un soporte de importante envergadura en la difusión de la imagen de España en el exterior.

Por tanto, si ciertamente se dio dicho fenómeno en el cine mudo español ¿Cómo debe valorarse la ausencia de estudios de este período y la cantidad desbordante de investigaciones en la actualidad? ¿A qué se debe el vacío? Quizás, se deba a la complejidad de estudiar una época que presenta pocas fuentes primarias conservadas y se tenga que recurrir frecuentemente a segundas o terceras fuentes que pueden distorsionar la realidad además, a ello, se añade, que las fuentes primarias conservadas no presentan una buena calidad o, en el peor de los casos, se conservan pocos minutos por lo que dificulta un análisis detallado³.

Ante ese vacío, la presente tesis pretende poner en relieve la existencia de películas de ficción que inducen al turismo en la cinematografía española, particularmente en el cine mudo tomando el caso de Córdoba como estudio de caso. En consecuencia, la investigación del turismo inducido a través del cine de ficción en el cine mudo español debe ser reconocida y convertida en un verdadero y serio objeto de estudio.

La presente tesis muestra y analiza, a través de la actualización de las teorías contemporáneas que reflexionan en torno al concepto del turismo inducido a través del cine de ficción, como este fenómeno se presenta en el contexto cinematográfico español de los años veinte. Así pues, reivindica que la inducción de imágenes turísticas a través del cine no se trata de un hecho inmediato sino que va unido desde el nacimiento del cine coincidiendo con la revolución del viaje contemporáneo. Aunque su denominación sea de naturaleza reciente.

A continuación, en esta introducción se muestra el marco conceptual de la tesis y la delimitación del objeto de estudio. En el primer apartado se delibera sobre el turismo inducido como un concepto susceptible de ser estudiado desde diversas posturas conceptuales y teóricas. En el segundo, se delimita el tema de la investigación con la exposición de la hipótesis planteada, los marcos espacial y temporal, algunos aspectos

³ Véase MINGUET BATLLORI, J.M.: *Paisaje (s) del cine mudo en España*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2008, p. 13.

relativos a la metodología. Así, como las fuentes utilizadas, la descripción de la estructura formal de la tesis y, por último, una breve reflexión sobre el aporte de la tesis.

1.- FUNDAMENTO TEÓRICO.

1.1. LA NOCIÓN DE “TURISMO INDUCIDO POR EL CINE”.

El estudio del concepto de *turismo inducido por el cine* ha sido analizado desde distintos ámbitos como la sociología o la psicología, entre otras disciplinas. A partir de los años noventa se ha intensificado el estudio de este fenómeno tanto en el plano teórico como el de la investigación empírica.

Lo cierto es que la noción *movie induced tourism* ha adquirido diferentes significados en cada investigador, disciplina y en cada contexto que ha sido estudiado.

Turismo inducido por el cine es una noción acuñada recientemente por R. Riley y C. Van Doren⁴ al constatar la influencia del séptimo arte en la industria turística. Posteriormente Riley, Baker y Van Doren⁵ lo desarrollaron para utilizarlo como instrumento con el que evaluar el incremento de las visitas a las localizaciones donde se desarrolla la acción de famosas películas comerciales. Tras analizar una decena de filmes de gran éxito comprobaron que las visitas a los emplazamientos se incrementaron en los cuatro años posteriores a su proyección de la gran pantalla⁶. Posteriormente, completaron el estudio de este fenómeno con el análisis de las ventajas y desventajas del turismo inducido. Para ello se apoyaron en estudios de caso.

⁴ RILEY, R. W. & VAN DOREN, C.: *Movies a tourism promotion: A push factor...*, op. cit.

⁵ RILEY, R.W., BAKER, D. & VAN DOREN, C.: *Movie induced tourism...* op. cit.

⁶ TOOKE, N. y BAKER, M.: “Seeing is believing: the effect of film on visitor numbers to screened locations” en *Tourism Management*, nº 2, 1996, pp. 87- 94.

Respecto a dicha postura, cabe señalar que resulta limitada para llegar a un conocimiento minucioso de la cuestión.

Como lo constata J. Cohen⁷, los progresos sobre la naturaleza del concepto han sido lentos. Sin embargo, nos encontramos con aportaciones interesantes como la de Niki Macionis que analiza las varias denominaciones que han sido dadas a esta noción como *media induced tourism*, *movie induced tourism*, *film induced tourism*, *the cinematographic tourist*, *the media pilgrim on a media pilgrimage*⁸.

Por otro lado, Sue Beeton⁹ simplifica estas denominaciones con la distinción terminológica entre *film- induced tourism* y *movie- induced tourism*. Para ese investigador, la primera expresión tiene un significado más amplio que abarca, no sólo, a las películas sino también a las series de TV, video y DVD. Así, Beeton desarrolla aún más la naturaleza de este término con la diferenciación entre *on- location* y *off- location film- induced tourism*. En relación con el *film induced tourism* se refiere a las imágenes que inducen a viajar a un determinado lugar “real” immortalizado en las películas. Mientras la segunda, se refiere a un lugar “no real” como los parques temáticos de las grandes productoras de Hollywood, que han creado con finalidades turísticas como el caso de los estudios de la Universal.

⁷ COHEN, J.: *Promotion of overseas tourism through media fiction in tourism services and marketing: Advances in theory and practice proceedings of the special conference on tourism*, Cleveland: TTRA, Travel And Tourism research association, 1986, pp. 229- 237.

⁸ MACIONIS, N.: “Understanding the film- induced tourist in frost” en WARWICK, C. y BEETON, S. (editors): *International Tourism and media conference proceedings*, Melbourne: Tourism Research Unit, Monash University, 2004, pp. 86- 97.

⁹ BEETON, S.: *Film- induced tourism*, Clevedon: Channlel View Publications, 2005.
BEETON, S.: “Recapitilizing the image: demarketing undesired film-induced images”. *TTRA. Travel And Tourism research association*. www.ttra.com/pub/uploads/034.pdf.



Estudio de la Universal. Los Angeles (EE.UU.).



Entrada principal a los estudios de la Universal. Los Angeles (EE.UU.).

Sin embargo, para nuestra tesis nos interesa la noción *movie induced tourism*, que Beeton la extiende exclusivamente al ámbito cinematográfico¹⁰. La citada distinción es fundamental para delimitar el campo conceptual en el que se ha iniciado esta investigación circunscribiéndonos a dicho término.

La complejidad de este concepto se muestra tangible cuando se incorpora otras disciplinas en su estudio como es el caso de la semiótica. La aplicación de las teorías de la semiótica al fenómeno del *movie induced tourism* aportan otra perspectiva a la hora de abordar la noción. Muchos investigadores han encontrado, a través de esta vía de análisis, que las representaciones, signos y significados juegan un importante rol para esclarecer la naturaleza representacional del fenómeno.¹¹

Además, lo que quiere constatar esta tesis es la vinculación de la noción del turismo inducido a través del cine con el proceso de la formación de la imagen de destino, es decir para ser más explícito, se reivindica la influencia que puede ejercer el cine en la conformación de imaginarios. Esta línea de análisis ha sido desarrollada por W. Gartner, Gunn, J. Hunt, K. Hyounnggon y S.L. Richardson, W.G. Croy y R. Walker, entre otros investigadores¹². Sus portaciones son fundamentales para no reducir el fenómeno a una reflexión limitada, en consonancia con la intencionalidad de esta tesis.

Como consecuencia de todo lo expuesto, en este preciso momento es lícito expresar una reivindicación consistente en defender que el presente trabajo se enmarca en un proceso esclarecedor de la naturaleza intrínseca de este hecho a través de los estudios teóricos realizados y, a su vez, su aplicación en el contexto de la cinematografía española de los

¹⁰ Véase: AMDERECK, K.: "Turismo inducido por el cine por Sue Beeton" en *Annals of Tourism research*, nº 8, 2006, pp. 200- 201.

¹¹ URRY: *Tourism gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London: Sage Publications, 1990. MACCNELL, D.: *The tourist: a new theory of the leisure class*, New York: Schocken Books, 1976. TOMASELLI, R.: "Cybernetics semiotics and meaning the cinema" en *Comunicare*, nº 4, 1986, pp.48-62.

¹² GARTNER, W.C.: "Image formation process" en *Journal of Travel and Tourism Marketing*, nº 2, 1993, pp. 191- 215. GARTNER, W.C.: "Temporal influence on image change" en *Annals of Tourism Research*, nº 13, 1986, pp. 635- 644. GARTNER, W. y HUNT, J.: "An analysis of state image change over a twelve year period 1971- 1983" en *Journal of Travel Research*, nº 26, 1987, pp. 15- 19. GUNN: *Vacationscape: Designing Tourist Environments*, Austin: University of Texas, 1972. HYOUNGGON, K. y RICHARDSON, S.L.: "Motion picture impacts on destination images" en *Annals of Tourism Research*, nº 30, 2003, pp. 216- 237. CROY, W.G. y WALKER, R.: "Rural tourism and film: issues for strategic regional development" en HALL, D. y ROBERT, L. and MITCHELL, M. (editors): *New directions in rural tourism*, ALDERSHOT: Ashgate, 2003, pp. 115- 133.

años veinte, particularmente, en el caso de Córdoba. Así pues, en nuestra tesis nos acercamos a ese fenómeno desde perspectivas actuales que nos ayudan a esclarecer una visión retrospectiva en otro contexto pretérito.

1.2. TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA.

Ahora bien, lo que realmente interesa como punto de partida de esta investigación es advertir que a través de la experiencia cinematográfica se induce al turismo. Ello nos conducirá a preguntarnos acerca del por qué y el cómo se lleva a cabo dicha labor, concretamente en el espacio temporal delimitado en nuestra investigación. Estas primeras cuestiones teóricas son las que van a guiar, en primer lugar, nuestro campo de reflexión y análisis.

Para el esclarecimiento del por qué de este fenómeno en el ámbito de la presente investigación, su estudio nos va a conducir a un análisis teórico tanto de éste como del contexto de la época que va actuar como determinante para su aparición.

Respecto a cómo a través de la experiencia cinematográfica se induce a imágenes con fines turísticos, su explicación nos llevará al estudio de las estrategias que hacen posible la presencia de este tipo de imágenes.

Para ello, será interesante el análisis de los distintos medios narrativos- argumentativos como técnicos que ha hecho posible que la experiencia cinematográfica transmita algo más que un simple entretenimiento.

Su valoración nos guiará, por un lado, al estudio de los elementos técnicos- formales que hacen posible este fenómeno. Entre ellos, podemos citar el recurso a planos panorámicos, planos contrapicados o el empleo de planos estáticos, es decir, de duración prolongada.

Y, por otro lado, en relación con los medios narrativos- argumentativos verificaremos cómo una de las claves para que el espectador experimente imágenes con connotaciones

ajenas al discurso narrativo, reside en la escenografía. En palabras de Antonia del Rey Reguillo:

La trama filmica es un hábil pretexto puesto al servicio de los escenarios. Éstos se adueñan del relato hasta convertirlo en algo parecido a un documental turístico cuya eficacia podría ser equiparable a la de cualquier folleto informativo puesto al alcance del gran público interesado en viajar¹³

De ese modo, las imágenes se convierten en las auténticas portadoras de los acontecimientos y de las transformaciones usurpando el papel de lo narrativo.¹⁴

Por tanto, ello explicará que en el contexto cinematográfico español de los años veinte, se emplearan tramas argumentativas sencillas y llenas de tópicos recuperándose el género chico desde el teatro, porque en la sencillez de su discurso narrativo como lo pintoresco de los ambientes descritos en él hará posible la incorporación en la trama argumentativa de ese tipo de imágenes¹⁵.

Por consiguiente, nuestra tesis pretende constatar como desde la experiencia cinematográfica se asistirá a la inducción de imágenes que no serán inocentes sino que llevarán implícitamente o explícitamente mensajes con connotaciones, ajenas al discurso narrativo. Aunque, también deberá indicarse, que en el período circunscrito en la presente investigación será lícito hacer constancia de que existiría un número amplio de películas que no encierra dicha intencionalidad turística y solamente responde, o pueden ser reducidas, a unas mero exhibicionismo o localización para situar la acción narrativa.

¹³ DEL REY REGUILLO, A.: *Cine, imaginario y turismo...*, op. cit., p. 84.

¹⁴ CASETTI, F. y DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1996, p. 174.

¹⁵ Véase CÁNOVAS BELCHÍ, J.: *El cine en Madrid (1919- 1930). Hacia una búsqueda de una identidad nacional*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Murcia, 1990.

1.3 TURISMO INDUCIDO. RECEPCIÓN Y APROPIACIÓN DE IMAGINARIOS PRE-CINEMATOGRAFICOS.

Una vez definida la capacidad del cine en inducir imágenes con finalidades turísticas, además de ver sus posibilidades estratégicas para llevar a cabo dicha tarea, el siguiente paso en nuestra investigación es saber qué tipo de imaginario es inducido por estas producciones.

Para ello, nos preguntaremos por el grado de responsabilidad que tienen las imágenes en movimiento en los procesos de la configuración del imaginario individual y colectivo.

Asimismo, confirmaremos como el cinematógrafo no partirá de la nada, sino que actuará apoyándose en un imaginario establecido previamente. En referencia al período abordado en nuestra investigación, verificaremos como el cine mudo español recepcionará y se apropiará del discurso de la literatura romántica con fines turísticos o promocionales.¹⁶

A su vez, comprobaremos cómo el cinematógrafo universalizará en el caso concreto de Córdoba, que abordamos en la segunda parte de la tesis, una imagen cuya iconografía encuentra sus inmediatos precedentes en la literatura romántica. Ahora bien, ¿cuál es la contribución del cinematógrafo en la configuración del imaginario turístico de Córdoba? ¿Qué imagen exterior se ha proyectado?, ¿cuál es el resultado ofrecido por la ingente cantidad de películas donde Córdoba aparece?. Todas estas cuestiones serán tratadas en la segunda parte de nuestro trabajo.

Por tanto, esta tesis quiere apreciar como el cine, en tanto lenguaje visual, ha funcionado desde sus orígenes y, en particular en el cine mudo español, como un influyente medio que ha difundido y consolidado por todos los rincones del globo terrestre imágenes de lugares, contribuyendo así a configurar la visión que tenemos de los sitios representados previamente por la literatura, entre otros medios de expresión anteriores al nacimiento del cinematógrafo.

¹⁶ BENET, V.J.: “Miradas itinerantes” en AA.VV.: *Aventura del viaje: Aventura del arte*, Castelló: Universitat Jaume I, 2001, p. 87.

1.4. LOS ESTUDIOS DEL TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DEL CINE.

Cabe ocuparse de varios aspectos epistemológicos acerca del turismo inducido a través del cine relativo a quién debe estudiar este fenómeno, de qué modo, y cuál es el aporte de ese tipo de investigaciones en la actualidad.

Sobre la última cuestión, qué aporta el estudio del turismo inducido al conocimiento del cine y qué utilidad teórica puede llegar a tener, cabe argumentar que la aproximación teórica de este fenómeno emana de un momento espacio-temporal, de unos sujetos y de una disciplina determinada, es decir, si se llega a una interpretación conjunta de estas aportaciones podemos llegar a aclarar los aspectos más relevantes de esta noción.

No ha de olvidarse que además, en la década de los setenta, el turismo inducido fue para todas las disciplinas e investigadores una simple expresión teórica. Ante esta realidad, su estudio quedaba muy limitado.

A propósito de quién y cómo se debe estudiar el fenómeno del turismo inducido a través del cine, cabe acudir a la amplia gama de posibilidades epistemológicas y metodológicas recogidas en el primer capítulo de nuestra tesis para darse cuenta de que el estudio de ese hecho se encuentra en el ámbito de la interdisciplinariedad.

Los primeros estudios acerca de dicho fenómeno quedaron dentro del análisis conceptual de tal expresión. Estos autores reducían su reflexión a la influencia ejercida en la motivación de los turistas para desear visitar ese lugar. Sin embargo, esta línea de pensamiento abordaba el tema desde una perspectiva muy reducida. Es decir, el estudio se hacía solo reduciendo el hecho al incremento del número de turistas.

Por tanto, no era objeto de interés de estos autores todas aquellas reflexiones acerca de su influencia o repercusión en la imagen que se proyecta de un determinado lugar en el cine.

Sin embargo, a partir de los años noventa, el horizonte epistemológico se amplió y se comenzó a despertar el interés por estudiar la poderosa influencia que tiene el cine en la

configuración de la imagen de los destinos turísticos y, a su vez, su capacidad para reforzar los modos particulares de ver el mundo¹⁷.

Esta línea de reflexión, es necesaria para entender otros estudios posteriores que analizan la interrelación entre el grado de familiaridad de la imagen que el turista alberga en su memoria con la imagen presentada en la película¹⁸.

Luego debe estudiarse el fenómeno del turismo inducido no como una noción reducida a un simple estudio estadístico sino que debemos ir más allá, adentrándonos en los estudios que se centren en la repercusión de este fenómeno en la consolidación de la imagen cinematográfica de los destinos con fines turísticos.

Así pues, la presente tesis se apoyará en los estudios centrados en esta cuestión, comprobando el papel que desempeña el cine en la comercialización del imaginario de los destinos turísticos.¹⁹

La interdisciplinariedad permite incluir en los estudios de este fenómeno desde el ámbito de la literatura y, su vez, las conexiones evidentes entre el potencial de las obras literarias y el cine. Es decir, la literatura y el cinematógrafo comparten una capacidad inductora inédita para despertar el deseo de viajar al lugar descrito o proyectado, en el caso del cine; además de la disposición natural para ejercer influencia en la imagen de un destino.

Para concluir, cabe señalar, por un lado, que todo estudio acerca del turismo inducido a través del cine, debe tener en cuenta las repercusiones turísticas e identitarias en la

¹⁷ CROY, G y WALKER, R.D.: "Rural tourism and film- issues for strategic rural development" en HALL, D., ROBERTS, L. y MITCHELL, M. (editors): *New directions in rural tourism*, Ashgate: Aldershot, 2003, pp. 115- 133.
FRASER, G.: *The Hollywood history of the world*, London: Michael Joseph, 1998.

¹⁸ OLSON, Mc- ALEXANDER y ROBERTS: "The Impact of the Visual Content of Advertisements upon the Perceived Vacation Experience" en MOUTINHO, J.L. y VERNON, I. (eds): *Tourism Services Marketing: Advances in Theory and Practice*, Cleveland: Cleveland State University, 1986, pp. 260- 269.
ULRICH, R.: "Aesthetic and Affective Response to Natural Environments" en ALTMAN, I. y WOHLWILL, J.: *Behaviour and the Natural Environment*, New York: Plenum Press, 1983, pp. 85- 125.

¹⁹ MACINNIS, D y PRICE, L.: "The Role of Imagery in Information Processing: Review and Extensions" en *Journal of Consumer Research*, nº 13, 1987, pp. 473- 491.

imagen de destino; además de la importancia de que esa misma imagen que se proyecta a través del cine concuerde, a su vez, con la que tiene en la mente el sujeto.

Por otro lado, a pesar de la multiplicidad de enfoques, no debe olvidarse que todos ellos tienen un denominador común, es decir, son iniciativas que analizan la naturaleza de este fenómeno con el objetivo de esclarecer su complejidad.

1.5. UN PRIMER ACERCAMIENTO AL ESTUDIO DEL CINE MUDO ESPAÑOL.

El siguiente paso en nuestra investigación consistirá en el análisis de la cuestión en el cine mudo español como ejemplo sintomático de su presencia. Para ello, será necesario constatar el modo en el que nos vamos a aproximar a este fenómeno en la cinematografía española de los años veinte, con el objetivo primordial de desentrañar su naturaleza en dicho período.

Así pues, ¿cómo abordamos su estudio?, o, ¿a través de qué perspectivas vamos a llegar a un conocimiento aproximativo de ese fenómeno en el período abordado?

En primer lugar, para acercarnos a ese hecho tendremos que relacionar su estudio con el análisis del contexto de la época además de los testimonios recogidos en las revistas cinematográficas especializadas. Asimismo, un análisis de las películas filmadas del período nos ayudará a su comprensión y a la demostración de la existencia de ese tipo de imágenes en el cine mudo español a través también de un estudio de las estrategias discursivas y técnicas que hacen posible su presencia.

Una vez confirmada su existencia, nos acercaremos a esta cuestión con el análisis de las repercusiones que estos filmes han desempeñado en la configuración del imaginario turístico de nuestro país en sintonía con los estudios realizados por Riley, Van Doren,

Tooke y Baker, Busby y Klug, Bolan y Davidson, Urry²⁰ en el ámbito teórico contemporáneo.

En relación con dicha perspectiva nos interesa abordar otros puntos de vista de este fenómeno en la cinematografía de la década de los años veinte. En concreto, cómo el turismo inducido a través del cine es utilizado por las instituciones políticas como una herramienta en la comercialización de la imagen de destino de España²¹, convirtiéndose en el medio más potente de la época para expresar la identidad del país y expresarla al resto del mundo²².

En consecuencia, nos vamos a aproximar al análisis de este fenómeno a través de la conceptualización del proceso de formación de la imagen de destino, es decir, en la capacidad del cine en la inducción y configuración de imaginarios. El caso del cine rodado en Córdoba no servirá para confirmar esta hipótesis.

Realizadas estas breves aclaraciones introductorias respecto a los modos o perspectivas a través de las cuales nos vamos a acercar al fenómeno del turismo inducido en el contexto cinematográfico español de la década de los veinte, nos vamos a ocupar a continuación de los aspectos relacionados con la delimitación de los objetivos y metodología empleada, entre otros.

²⁰ URRY, J.: *The Tourist Gaze...*, op. cit.

RILEY Y VAN DOREN: *Movies as tourism promotion...*, op. cit.

BUSBY, G. Y KLUG, J: "Movie induced tourism: The Challenge of measurement and other issues" en *Journal of Vacation Marketing*, nº 4, 2001, pp. 316- 332.

BOLAN, P & DAVIDSON, K : *Film Induced Tourism in Ireland: Exploring the Potential, Tourism & Hospitality in Ireland* Conference, University of Ulster, 2005.

²¹ MACKAY, K., FESEBMAIER, D.R.: "Pictorial element of destination image formation", *Annals of tourism research*, nº24, 1997, pp. 537- 565.

²² HUNT, J.D. "Image as a factor in tourism Development" en *Journal of Travel Research*, nº 13, 1975, pp. 1-7.

TULLOCH, J.: *Legends on the screen, the Narrative Film in Australia 1919- 1929*, Sidney: Currency Press and Australian Film, 1981.

2. DELIMITACIÓN DEL TEMA.

Toda investigación ha de quedar delimitada en sus objetivos, hipótesis y objeto de estudio. A continuación se muestran los rasgos más importantes de este trabajo relativos a los aspectos señalados junto con algunas características de las fuentes y la estructura de la tesis. Por último, cabe en este apartado una breve referencia a las aportaciones de de la presente investigación.

2.1.OBJETIVOS.

Después de la exposición del fundamento teórico, procedemos a concretar los objetivos que nos hemos planteado.

En primer lugar, esta tesis tiene como objetivo principal mostrar la presencia de la inducción de imágenes turísticas en la cinematografía española de los años veinte y, en el caso concreto de Córdoba.

Para ello, intentaremos aproximarnos a través del corpus teórico contemporáneo que aborda dicho fenómeno, acudiendo a las distintas perspectivas que analizan este concepto y que nos ayudarán a la comprensión del período estudiado.

Por otro lado, estudiaremos las imágenes que pretenden transmitir las películas que tratan sobre Córdoba, analizándolas en un contexto cultural, en el que debemos estudiar la situación histórica además de sus correlatos en la literatura, la fotografía y la pintura.

Además, de ver cuál es el origen de esta imagen y como ésta concuerda con la primera visión que ofrecieron los viajeros románticos. Asimismo, comprobar cómo la imagen orgánica o pre-cinematográfica de Córdoba se fundamenta en el romanticismo y como, a su vez, la imagen inducida de la ciudad, tanto por el discurso turístico como por el cinematográfico, se apodera de ella para difundirla y consolidarla.

Otro de los objetivos, será establecer los paralelismos de las iniciativas turísticas e institucionales de la época, junto con las políticas de intervención en la trama urbana y conservación del patrimonio de la ciudad, con el discurso cinematográfico. Es decir, se pretende fundamentar como el cine y el turismo se interrelacionan mutuamente para inducir en las mismas imágenes y en el mismo cometido promocional.

Igualmente, esta tesis pretende enriquecer y proporcionar un nuevo conocimiento acerca del origen de la imagen turística de Córdoba y la contribución del cinematógrafo en su apropiación, consolidación, difusión y continuidad entre las distintas épocas cinematográficas.

2.2. HIPÓTESIS PLANTEADA.

Nuestra hipótesis de trabajo parte de la presencia en el cine mudo español de la inducción de imágenes con fines turísticos, circunscribiéndonos a los años veinte. A su vez, comprobaremos como la inducción de imágenes proyectadas por el cine y su relación con el imaginario turístico de la época está, a su vez, en sintonía con el discurso romántico. Así, confirmaremos las conexiones entre literatura y cine, verificando como ambas formas o modalidades de turismo inducido incitan en un mismo imaginario. Por lo tanto, constaremos como el camino abierto por la literatura, en su labor promocional, es continuado por las imágenes en movimiento.

2.3. DELIMITACIÓN ESPACIAL.

Otro paso obligado en nuestra investigación doctoral es la delimitación espacial. Siendo el espacio elegido Córdoba, podemos preguntarnos: ¿Por qué la elección de esta ciudad? Sin duda, porque ha sido objeto e menos estudios similares que la vecina Sevilla²³. El análisis del cine filmado en Córdoba y desde la perspectiva de generar un imaginario

²³ Puede verse, al respecto, entre otros, RAFAEL UTRERA (ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros, 1997 y, básicamente, los trabajos de CARLOS COLON PERALES: *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla (1896-1928)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1981. *El Cine en Sevilla 1929-1950. De la .Exposición y la llegada del sonoro a la posguerra*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Madrid, 1983. *Imagen de Sevilla*. Madrid: El País -Aguilar, 1991. *Sevilla, ciudad del deseo (de Pierre Louys a Joseph Von Sternberg)*. Sevilla: El ojo Andaluz, 1993.

colectivo que incida en la promoción turística es inédito. Ello explica la elección. Así, nuestro trabajo se suscribe a los filmes rodados en Córdoba en la década de los años veinte, y en ellos se constata la presencia de imágenes con claros fines promocionales.

2.4.DELIMITACIÓN TEMPORAL.

El límite temporal se ha fijado en las películas cuya filmación trascurrió en Córdoba entre 1920 y 1930. La razón es porque en esa década se producen una serie de acontecimientos históricos, políticos, económicos, sociales y artísticos que son estudiados en la presente investigación para ver su incidencia en las imágenes cinematográficas y desarrollar un análisis desde la transversalidad.

Así, en principio, podíamos destacar el auge de los regionalismos, el triunfo del estilo español o "Spanish Style", el impulso de las iniciativas turísticas o la irrupción en el panorama político de la dictadura de Primo de Rivera (1923). Todo ello genera una imagen de Córdoba que se va a proyectar tanto en el ámbito internacional como en el nacional y que recoge el cine del período.

2.5.DELIMITACIÓN DE LOS FILMES.

Un tercer elemento que debe ser precisado en esta investigación es el relativo al grupo de películas en el que se centrará nuestro interés.

Su selección se ha hecho siguiendo, en primer lugar, un criterio conservacionista. Nuestra preferencia por uno u otro filme lo ha determinado el estado de conservación en el que se encuentran. Es decir, nuestra atención se ha centrado en el grupo de películas que se conservan totalmente o parcialmente.

Por otro lado, el segundo criterio está relacionado con aquellas películas en las que inducen una imagen de la ciudad apegada al romanticismo.

La relación de estos filmes es la siguiente: *Carceleras*²⁴ (1922) de José Buchs; *La sin ventura*²⁵ (1923) de Benito Perojo; *Rosario la Cortijera*²⁶ (1923) de José Buchs; *La hija del Corregidor*²⁷ (1926) de José Buchs. En todos los casos, las temáticas que desarrollan se incluyen dentro del folclore y el pintoresquismo. Entre sus objetivos, se encuentran los de difusión turística y cultural, además de la pretensión divulgativa del patrimonio artístico e histórico de la ciudad.

²⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1922. Producción: Atlántida S.A.C.E. Director: José Buchs. Ayudantes de dirección: Francisco Cejuela. Argumento: Basado en la zarzuela de Ricardo R. Flores y Vicente D. Peydró. Guión: José Buchs. Fotografía: José María Maristany. Decorados: Emilio Pozuelo. Intérpretes: Elisa Ruiz Romero, José Romeo, José Montenegro, José Roges, Modesto Rivas, Manuel Alicar, María Comendador, Antonio Gil Varela, Javier de Rivera, Aurora Ruiz Romero. Estudios: Atlántida. Duración: 68 minutos. Sinopsis: Soledad es pretendida por Pacorro y Jesús, trabajadores del cortijo del Señor Matías donde ella vive. Una noche aparece muerto Pacorro y se le acusa a Gabriel, a quien ama la joven. Éste va a la cárcel y cuando es liberado por falta de pruebas acude al cortijo a chantajear a don Matías, el auténtico asesino, amenazándole con contar la verdad si no anuncia su boda con su hija. El día de los esponsales, Soledad ataca con una navaja a Gabriel, pero Jesús que ama a la joven le arrebató el arma y se entrega por ella.

²⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Francesa. Año: 1923. Producción: Film Donatien, Hispania Rubens Film. Productor ejecutivo: E.B. Donatien y Louis Aubert. Director: E. B. Donatien. Ayudante de dirección: Benito Perojo. Argumento: Basado en la novela homónima de J. M. Carretero, alias “El Caballero Audaz”. Guión: Benito Donatien, Benito Perojo. Fotografía: Georges Asselin. Decorados: E. B. Donatien. Intérpretes: Lucienne Legrand, Madeleine Guitty, Félix Ford, Maruja Lopetegui, Emilio Díaz, Estrella de Ulía, André Dubosc, E. B. Donatien, Jose Davert. Sinopsis: Margarita Reyes, “La Ambarina”, una oscura artista de variedades, de confuso y licencioso pasado, cansada de su estilo de vida, decide abandonar su trabajo, huyendo en busca de sosiego hasta Valdeflores, un pueblecito cordobés. En el pueblo, a fin de evitar suspicacias, se hace pasar por la viuda de un militar muerto en la guerra de África.

²⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1923. Producción: Film Española. Productor ejecutivo: Oscar Hornemann. Director: José Buchs. Ayudante de dirección: Francisco Cejuela. Argumento: Basado en la zarzuela de Manuel Paso, Joaquín Dicenta y Ruperto Chapí. Guión: José Buchs. Fotografía: José María Maristany. Decorados: Emilio Pozuelo. Intérpretes: Elisa Ruíz Romero, Miguel Cuchet, Encarnación López, Manuel San Germán, Antonio Gil Varela, José Montenegro, María Comendador, Pedro Fernández Cuenca, Celso Lucio. Sinopsis: José y Prudencia son un viejo matrimonio que vive con su hija Carmela y su hijo adoptivo Manolo, torero que sería conocido como “Rondeño”, muy amigo del mayoral Rafael, pues éste le ha salvado la vida. A casa del matrimonio llega una sobrina, Rosario, que recientemente ha quedado huérfana. Pronto es pretendida por ambos hombres. En una fiesta, Manolo y Rafael se enfrentan y aquel trata de huir del cortijo con Rosario, pero Rafael lo descubre y mata a Manolo, huyendo después a la sierra.

²⁷ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1925. Producción: Film Española, S.A. Productor ejecutivo: Oscar Hornemann. Director: José Buchs. Ayudante de dirección: Francisco Cejuela. Argumento: José Buchs. Guión: José Buchs. Fotografía: José María Maristany. Decorados: Emilio Pozuelo. Estudios: Film Española, S.A. (Madrid). Intérpretes: José García “El Algabeño”, Lorenzo Solá, Carmen Viance, Elisa Ruiz Romero “Romerito”, Marina Torres, José Montenegro, Modesto Rivas, Cecilio Rodríguez De la Vega, Elías Pons, Salvador Roldán, Constante Viñas, Francisco Cejuela. Sinopsis: El argumento recrea la vida del bandolero José María “El Tempranillo” mezclado con el mundo de los toros.

En este proceso selectivo han quedado desmarcados, por la ausencia de las mismas, las siguientes películas: *Raza de Hidalgos*²⁸ (1927) de Tony D'Algy; *El león de Sierra Morena*²⁹ (1928) de Miguel Contreras Torres; *Rejas y votos*³⁰ (1928) de Rafael Salvador y *La Copla andaluza*³¹ (1929) de Ernesto González.

²⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1927. Producción: Unión Cinematográfica Española (U.C.E.), Ricardo Sánchez, Olegario Riera. Director: Antonio D'Algy. Argumento: Enrique Suárez de Deza, Luis Enciso. Guión: Enrique Suárez de Deza, Luis Enciso. Fotografía: Alberto Arroyo, Fuklsan. Intérpretes: Elena D'Algy, José Nieto, Mercedes Jarés, Antonio D'Algy. Estudio: UFA (Tempelhof, Berlín).

²⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: Hispano- francesa. Año: 1928. Producción: Miguel Contreras Torres. Director: Miguel Contreras Torres. Argumento: Miguel Contreras Torres. Guión: Miguel Contreras Torres. Fotografía: Geo Balnc, Joseph Barthe, Alfred Guichard. Intérpretes: Miguel Contreras Torres, Carmen Rico, René Navarre, Isabel Alemany, Nilda Dusplessy, Lilian Prospert, Julio Rodríguez "Barón de Kardy", Santiago Guzmán, Adolfo Bernaldez, Nadia Veldy. Sinopsis: En la lucha que opone a Diego y a su rival, Morales, por la posesión de la hija de Miguel Vega. Morales es herido mortalmente. Todo acusa a Diego que parte a la montaña a unirse a la banda del José María Tempranillo, "El León de la Sierra", bandido generoso. Este salva la vida de una marquesa la cual, en la audiencia, media para que Diego, condenado a muerte, sea declarado inocente y puede desposar a su amada.

³⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1927. Producción: Rafael Salvador Film (Madrid). Director: Rafael Salvador. Argumento: Según la zarzuela homónima de Vicente Díez Peydró. Guión: Rafael Salvador. Fotografía: Vicente Guilló. Intérpretes: Pablo Álvarez Rubio, "La Poupée", "Copelia", Señor Valle, Señor Ramos, Señor Ferrer.

³¹ Ficha Técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1929. Producción: Ernesto González. Director: Ernesto González. Argumento: Según la obra de teatro homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén. Guión: Antonio Quintero, Pascual Guillén. Fotografía: Agustín Macasoli. Ayudante de fotografía: Tomás Terol. Intérpretes: María Luz Callejo (Mariquilla), Javier de Rivera (Gabriel), Isabel Alemany (Angustias), José Montenegro (don Santiaguito, el párroco), Rafael San Cristóbal (Juan Carmona), Manuel "Kuindós" (marqués de Encina), "Jack Castello" (Pepe Luis), Félix Sierra (Hilario), Paquita de Rivera, Emilio Bautista, Castejón, Armenta Sinopsis: Don Sebastián Alcover, Marqués de la Encina, regresa de Parías al saber que su hijo Carlos, tras falsificar su firma en unos documentos, ha huido a África. Allí Carlos ingresa en el Tercio Extranjero de la Legión, el cual deserta, decepcionando nuevamente a su padre, para irse posteriormente a América. El marqués atribuye la vida disoluta de su hijo al ambiente andaluz en el que ha crecido y que la copla difunde y él detesta. Junto al palacio del marqués, en su finca de Los Olivares vive Leocadia, la antigua ama de llaves de la casa, con sus sobrinos Pepe Luis, Mariquilla y Angustias. Pepe Luis no ve con buenos ojos los amores entre Mariquilla y Gabriel, el ahijado del administrador de la finca Juan Carmona; aconsejándole que se fije más en Manuel, el capataz de los braceros de Los Olivares. Sin embargo, Mariquilla se entrega a Gabriel, por lo que el hermano de ésta, Pepe Luis, dispuesto a vengarse, se enfrenta al joven en la sierra. De resultas de la reyerta Pepe Luis queda herido, por lo que Gabriel, junto a Carmona, huye, refugiándose en un campamento gitano de una cuenca minera. Un día, al oír cantar una copla a Manuel, el marqués cambia radicalmente su opinión sobre lo andaluz, quedando prendado. Cambiando en su actitud, intenta averiguar noticias sobre su hijo, entrando en contacto durante la Exposición de Sevilla con el indiano Estanislao Mensizábal, a quien relata sus avatares. El indiano lo achaca al espíritu temperamental andaluz que las coplas reflejan, pero el marqués, ahora se opone a semejante opinión. Entretanto, Mariquilla, restablecido su hermano Pepe Luis, trata de interceder por Gabriel, con la ayuda de don Santiaguito, el párroco, obteniendo el perdón tanto de su hermano como del marqués, para que Gabriel pueda volver arrepentido al lado de la muchacha. Mientras, la justicia encuentra a Gabriel y le encarcela. Juan Carmona logra huir, consiguiendo del marqués el perdón para él y su ahijado. El marqués relata el final feliz del indiano en la Romería del Rocío, donde Pepe Luis Gabriel se reconcilian ante la virgen, mientras el marqués ensalza las virtudes de la copla andaluza frente al indiano

Existe también otro caso de película de ficción rodada en Córdoba, *Pepita Jiménez*³²(1925) de Agustín García Carrasco. La he descartado puesto que se rodó en la provincia, en concreto en Cabra, y no en la Capital. Además de por la imposibilidad de realizar un estudio de ella, ya que no se conserva ninguna copia.

Para concluir sobre la delimitación del corpus filmico tratado, ha de subrayarse la contribución en la potenciación e inducción de la imagen romántica de Córdoba, quedando asociada a ella tanto en el cinematográfico repercutiendo en el mismo discurso turístico.

2.6. METODOLOGÍA Y FUENTES.

Ya se ha adelantado que el punto de partida de este estudio fue la constatación del vacío de líneas de investigación acerca del fenómeno del turismo inducido en la cinematografía española en los años veinte. Una vez elegido el marco temporal y espacial del presente trabajo y planteada la hipótesis, el siguiente paso fue la localización de las fuentes primarias en las que se contenía el estado de la cuestión tratada.

La apuesta metodológica versó en torno a la interdisciplinariedad propia de un doctorado en Humanidades. Tal rasgo, más que una metodología propia o particular, implica una serie de preguntas sobre el fenómeno elegido que han de ser contestadas

³² Ficha técnica: Nacionalidad: Española. Año: 1925. Producción: Ediciones Hesperia (Madrid). Director: Agustín García Carrasco. Argumento: Según la obra homónima de Juan Valera. Guión: Agustín García Carrasco. Fotografía: Luis R. Alonso, Juan Pacheco "Vandel". Intérpretes: Josefina Tapias (Pepita Jiménez), José Romeu (don Luis Vargas), María Anaya (Doña Casilda), Guillermo Muñoz (Currito), Leo de Córdoba (Conde de Genazahar), Antonio Mata (don Gumersindo), Juan Nadal (don Pedro de Vargas), Adolfo Bernáldez (el vicario), María Bernáldez (doña Francisca), Pilara García (Antoñona), Juan Pacheco "Vandel" (el Capitán). Sinopsis: Luis de Vargas, joven seminarista, pasa unos días de vacaciones en su pueblo antes de pronunciar sus votos. A su llegada se entera de que su padre contraerá matrimonio, en breve, con Pepita Jiménez, joven viuda de apenas veinte años. Los contactos entre los jóvenes hacen que su amistad se transforma en amor. Sus paseos y charlas agradan a la muchacha que ha pasado la vida entre teólogos y místicos. La rivalidad comienza a surgir entre el joven y su padre. Luis decide marcharse para olvidar a Pepita, pero la muchacha se finge enferma y reclama la presencia del seminarista al que confiesa su cariño. Luis afronta entonces resueltamente a su padre, para comunicarle su amor por Pepita y su renuncia a sus votos. Su padre termina por entenderlo y aceptar el cariño de los jóvenes.

desde diferentes áreas del conocimiento para con ello intentar la comprensión y aprehensión de la complejidad del problema planteado.

La primera de las preguntas que surgió en el estudio fue saber si existió o no la inducción de imágenes turísticas en el cine mudo español. Seguidamente se planteó un corpus que trataba teóricamente la cuestión. Consecutivamente, el estudio de estas líneas de investigación se trasladó al estudio del cine español de los años veinte. Respecto a esto último, se valoró si existía verdaderamente una inducción de imágenes con fines turísticas o, bien, si consistían en meras localizaciones para la ubicación de la acción. Finalmente, se consideró necesario la contextualización y la reivindicación de este fenómeno en el cine rodado de Córdoba. Es importante recordar que la respuesta interdisciplinar a estas preguntas, no se trata de examinar minuciosamente el origen de la imagen de Córdoba o la construcción de su identidad, aspectos que pertenecen a otras disciplinas. Sólo se pretende reivindicar el lugar que le corresponde al cinematógrafo en el proceso de inducción y difusión del imaginario de Córdoba.

En cuanto a las fases de investigación, el primer paso fue el estado de la cuestión con el resultado de una constatada ausencia de estudios en el contexto español sobre el fenómeno de la inducción de imágenes turísticas y la capacidad del cine en este proceso divulgativo, como se muestra en el primer capítulo. A partir de ese vacío, la investigación comenzó la tarea de localización, sistematización y ordenación de estudios fuera de nuestra geografía, descubriendo trabajos que se remontan a los finales de los años setenta del pasado siglo. Para ello se consultaron las revistas especializadas en la cuestión como *Annals of Tourism Research*, *Tourism Management*, *Journal of Travel Research*, *Journal Vacation Marketing*, además de obras dedicadas a esta temática, como el estudio realizado por Beeton o el N. Morgan y A. Prichard.

Las principales fuentes en relación con el período estudiado, han sido las revistas cinematográficas y turísticas, verdaderas compilaciones de la época. Se ha estudiado la mayoría de ellas y, básicamente, las publicadas en los años veinte y treinta.

Entre las primeras, cabe destacar *La Pantalla*³³, *Arte y cinematografía*³⁴, *Fotogramas*³⁵ o *Cinema*³⁶. Entre las segundas, *Andalucía, revista ilustrada*³⁷; *Córdoba en fiestas, revista ilustrada*³⁸, *Córdoba gráfica*³⁹ y *Andalucía ilustrada*⁴⁰.

Se examinó la práctica totalidad de documentos de la Biblioteca de la Filmoteca Española y de la Filmoteca de Andalucía, catalogados entre 1920 y 1930. Además de los recogidos en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, Biblioteca Provincial de Córdoba, Biblioteca Municipal de Córdoba, Biblioteca de la Escuela de Estudios Hispánicos del CSIC y Biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía.

Ha de advertirse que en lo relativo a las revistas, esta tesis recoge los testimonios más significativos pero no debe suponerse la selección de artículos tratados como un análisis cerrado.

La búsqueda de fuentes primarias se ha visto apoyada con las excelentes restauraciones documentales realizadas años atrás por la Filmoteca Española que se encuentran muchas de ellas disponibles en la Filmoteca de Andalucía y en la Biblioteca Nacional de España.

³³ Con el subtítulo “Seminario Español de cinematografía” se editó esta revista entre 1927 y 1929 por Rivadeneyra. Estuvo a cargo de Antonio Barbero.

³⁴ Se trata de la primera revista cinematográfica española publicada en España. Se publicó en Barcelona, entre 1910 y 1936. En un principio, tuvo periodicidad quincenal y, posteriormente, mensual. Sus máximos responsables fueron A. Ginestá Xarpell y J. Freixas Saurí.

³⁵ De carácter mensual, se publicó entre 1926 y 1929. La dirigió Rafael de la Cruz Morales.

³⁶ Publicada entre 1924 y 1929, en Barcelona, con el subtítulo de “revista mensual ilustrada”.

³⁷ Su primer número apareció en 1925. En septiembre de 1930 se editó el último ejemplar.

³⁸ Comenzó en 1916. Al frente de ella estaba Manuel Gómez Álvarez Franco. Fue difundida a través de la editorial Artística Sevillana.

³⁹ Imprimida por la editorial Marín entre 1924- 1936. Se publicaba los días 15 y 30 de cada mes.

⁴⁰ Es la predecesora de *Andalucía comercial*. Por ello, continúa con la numeración de ésta, en concreto, en el número 5. Se editó entre 1924 y 1925 mensualmente.

Una vez localizadas y sistematizadas las fuentes donde se percibe el estudio acerca de la inducción de imágenes turísticas a través del cine, desde un contexto teórico como en el cine mudo español, es decir, constituido el objeto de estudio, el siguiente paso de la investigación fue dar respuesta a las preguntas planteadas a partir de un discurso complejo interdisciplinar y acorde al doctorado en Humanidades en el que se inserta esta tesis.

2.7. ESTRUCTURA.

La tesis está dividida en Introducción, cuerpo del trabajo fraccionado en tres secciones, conclusiones, fuentes y bibliografía. Respecto a las dos partes del corpus principal cabe destacar los siguientes aspectos.

La primera parte, *Turismo inducido una aproximación teórica a la cuestión*, se divide en dos capítulos, en los que se procura exponer una contextualización teórica del objeto de estudio y una justificación de su análisis a partir de la constatación del vacío de líneas de investigación al respecto.

El primer capítulo contiene un rápido y esencial recorrido por las principales aportaciones teóricas que estudian el fenómeno del turismo inducido a través del cine, con la finalidad de delimitar un corpus teórico que nos permita aproximarnos a esta cuestión.

El segundo capítulo trata de acercarse al estado de la cuestión en el cine mudo español. A través de este estudio se observa la falta de sistematización de investigaciones sobre el particular, denunciándose el vacío de estudios sobre este fenómeno en el período tratado.

La coherencia entre estos dos capítulos se justifica en tanto que muestran el vacío epistemológico y la necesidad del estudio de la inducción de imágenes turísticas a través del cine en la cinematografía de los años veinte. En el primero se esbozan las principales líneas de estudios y se comprueba cómo los momentos álgidos de este

fenómeno son los análisis realizados por Gartner y Gunn en torno a las implicaciones turísticas de la imagen inducida por el cine. En dicho esquema se inserta el objeto de estudio de la presente tesis.

La segunda parte de la misma, *Turismo inducido. La contribución del cine de ficción de los años veinte a la promoción de la imagen turística de Córdoba*, trata de demostrar como la llegada del cinematógrafo significó un nuevo impulso en el proceso de potenciación de la imagen turística de la ciudad.

Para ello, en el capítulo tercero nos aproximamos, en primer lugar, al estudio de una sucesión de hechos precedentes a la presencia de cinematógrafo que justifican, en cierto modo, la labor divulgativa posterior de éste de la imagen de la ciudad. En primer lugar, desde el cine documental y, después, a través del cine de ficción.

El capítulo cuarto intenta analizar la génesis y la potenciación de un imaginario asociado a Córdoba. Así, en primer lugar, comprobaremos como el imaginario potenciado por el cine tiene su origen en la literatura romántica. Y, en segundo lugar, como el cine no sólo lo potencia sino que también lo consolida en el tiempo.

Además, nos centraremos en el estudio de la huella romántica en las imágenes cinematográficas proyectadas de Córdoba a través del estudio del corpus de filmes seleccionados: *Carceleras* (1922) de José Buchs; *La sin ventura* (1923) de E.B. Donatien y Benito Perojo; *Rosario la Cortijera* (1923) de José Buchs; *La hija del Corregidor* (1926) de José Buchs.

Finalmente, la tesis se cierra con las conclusiones de la investigación doctoral realizada y la bibliografía pertinente.

PRIMERA PARTE

**TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DEL CINE.
UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA
CUESTIÓN. EL CINE MUDO ESPAÑOL
COMO ESTUDIO DE CASO.**

CAPÍTULO 1. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN GENERAL.

1.1 CONSIDERACIONES GENERALES.

Antes de entrar en un análisis de los distintos estudios que reflexionan en torno a esta cuestión, es necesario decir que nuestra tesis, a través de las teorías expuestas, viene a confirmar un hecho indiscutible en la actualidad: el cine nació ligado a la práctica turística y, sobre todo, se han utilizado las imágenes cinematográficas con finalidades turísticas.

Esta interrelación es un hecho innegable si se tiene en cuenta que el nacimiento y evolución del cinematógrafo estuvo inseparablemente vinculado al proceso de transformación tecnológica que dio lugar a la modernidad y que se tradujo en una nueva forma de percibir la realidad basada tanto en la movilidad y en la virtualidad de la mirada como en la idea de lo efímero- surgida de los cambios habidos en la dialéctica espacio temporal- y en el establecimiento de nuevas formas de ocio, como el turismo y el cine⁴¹.

Con los nuevos hábitos de la modernidad, los sujetos se enfrentan al acto de viajar con planteamientos muy alejados de los de sus antepasados. A diferencia de los antiguos exploradores, el sujeto moderno no lo movía la pasión de descubrir territorios ignotos ni, como los viajeros precedentes, la pretensión de vivir una experiencia interior visitando los espacios ya descubiertos por otros. En realidad, dicho sujeto no era ya ni lo uno ni lo otro, sino un turista, cuyo interés por viajar surgía de la voluntad de registrar en imágenes su recorrido y de verificar a través de ellas otras ya conocidas y preparadas para él por las estrategias publicitarias de la industria turística.

Como ha señalado Vicente J. Benet, para este nuevo sujeto constituido en turista, la experiencia viajera más que vivida se demuestra como una sensación íntimamente

⁴¹ AMENDOLA, G.: *La ciudad postmoderna*, Madrid: Celeste ediciones, 2000, p. 33.

relacionada con la mirada, ya que el dominio de ésta se convierte en el referente esencial, y de ahí la inflación de imágenes a la que esa nueva actitud da lugar.⁴²

En este nuevo sistema perceptivo de la realidad, basado en la movilidad y la virtualidad de la mirada, el cine se ajustó perfectamente poniendo al alcance de los espectadores ciudades y paisajes hasta entonces sólo imaginados a través de las obras literarias⁴³.

Si hasta el siglo XIX ese privilegio le había correspondido prioritariamente a la literatura, a partir de 1895, fue el cine el que empezó a comportarse como el más poderoso medio para la fabricación y difusión de imágenes⁴⁴. Y aquello era sólo el principio, ya que con los años la influencia de las imágenes animadas no ha dejado de multiplicarse, hasta un grado tal que las ha convertido en garantía de la propia realidad⁴⁵.

Por tanto, es un hecho innegable que el cine nació enlazado a la práctica turística si se tiene en cuenta que su propio mecanismo de funcionamiento actúa ligado a la mirada y al tiempo, categorías asimismo inherentes al concepto de viaje. De ahí que, ambas realidades, ligadas como están a la experiencia de la percepción visual vivida en el continuum de la sucesión temporal, resultan tan complementarias como las dos caras de una moneda. El cine es utilizado con finalidad turística.

La especial vinculación habida entre ambas industrias se remonta a los primeros tiempos del cinematógrafo y vino motivada tanto por el hecho de la movilidad virtual que el nuevo medio de expresión propiciaba como por su capacidad de hacer próximos espacios que, en las postrimerías del ochocientos, resultaban, más que lejanos, remotos y, en la práctica, inaccesibles para una buena parte del público.

⁴² BENET, V.J.: “Miradas itinerantes” en AA.VV.: *Aventura del viaje...*, op. cit., p. 87.

⁴³ Véase BARBER, S.: *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

⁴⁴ BATLLÓ, J.: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 3.

⁴⁵ AUGÉ, M.: *El viaje imposible: El turismo y sus imágenes*, Barcelona: Gedisa, 1998, p. 66. En este ensayo Marc Augé desarrolla la idea acerca del placer en el reconocimiento o de reencontrar lo que se conoce. Para ello, pone el ejemplo de Dinesylandia. Es decir, a pesar de que todos los parques temáticos están contruidos siguiendo el mismo modelo, el turista visitará cada uno de ellos porque lo que realmente se busca es el deseo o el placer de verificación.

Véase también FUSSELL, P.: *Abroad. British Literary Travelling between the wars*, New York: Oxford University Press, 1980, p. 39.

En primer lugar, esto fue posible a partir de la invención de la linterna mágica, en torno a 1640. Este dispositivo pre-fotográfico, además de permitir la proyección de imágenes sucesivas en un orden determinado que las dotaba de sentido, desarrolló un tipo especial de exhibiciones llamadas *travelogues*, consistentes en relatar un viaje desde los comentarios realizados por un explicador sobre unas imágenes específicamente seleccionadas.

En paralelo a la linterna mágica, algunas atracciones feriales surgidas en la etapa precine supusieron un paso más en la tendencia a la simulación de la vivencia del viaje, pues, además de mostrar imágenes de ciudades o paisajes diversos, trataban de recrear los movimientos y sensaciones perceptivas experimentados por el viajero. Si el panorama⁴⁶ ponía en escena una simulación de la realidad con la exposición de una imagen estática muy prolongada que se desplazaba ante los ojos del espectador gracias a dos cilindros en movimiento colocados en sus extremos; el diorama⁴⁷ presentaba cuadros traslúcidos en algunas partes de la superficie, lo que permitía modificar el aspecto de la imagen por medio de estudiados efectos de luz.

Por su parte, el mareorama, exhibido en la Exposición Universal de París de 1900, intentaba reproducir los efectos de un viaje por mar gracias a una estrategia que consistía en desplazar enormes lienzos de paisajes pintados por el lateral de un escenario que parecía ser un barco, y al que se había dotado de movimiento gracias a unos mecanismos hidráulicos que simulaban el efecto del oleaje y hasta los ruidos y vaivenes producidos por las tormentas. Sobre él, los espectadores podían vivir la experiencia de un viaje por mar de Niza a Constantinopla.

⁴⁶ Se trata de un término técnico, un neologismo creado a finales del siglo XVIII, con la fusión de los términos pan (todo) y horama (vista). Su inventor Robert Baker no lo denominó panorama sino la *nature a coup d'oeil*, o *Naturaleza a primera vista*. El lanzamiento definitivo de este nuevo medio se produjo en 1792, cuando Barker en Londres exhibió el Panorama que consistía en una visión de la ciudad. Véase GARÓFANO, R.: *Los espectáculos visuales del siglo XIX. El pre-cine en Cádiz*, Cádiz: Edición Quórum Editores, 2007, p. 16.

⁴⁷ En segundo lugar, el diorama se ajustaba también a nuevas necesidades emergentes de percibir la realidad. Este aparato consistía en una maqueta tridimensional, normalmente cerrada en un cubículo y vista a través de una apertura. Habitualmente consistía en una tela plana o curva en la parte trasera, sobre la que se monta una pintura o fotografía de un paisaje. Sobre esa tela trasera se ponen objetos planos o tridimensionales, y se usan cortinas de gasa transparente o coloreada o plástico para aumentar el efecto. Se atribuye este invento a Louis- Jacques- Mandé Daguerre, un pintor de paisajes francés, físico e inventor del daguerrotipo, que, junto a su socio Charles- Marie Boston abrió en 1822 una exposición en París llamada Diorama.

Posteriormente, con la llegada del cinematógrafo estos espectáculos se servirían de él para convertir tales simulaciones en experiencias cada vez más sofisticadas. Fue el caso de cineorama, exhibido igualmente en la Exposición Universal de París⁴⁸ y ubicado en un pabellón que imitaba la barquilla de un globo desde la que se realizaba un trayecto virtual iniciado en la Plaza de la Concordia para continuar por varias ciudades europeas y acabar sobrevolando el Sahara antes de regresar al punto de partida. Para lograr el efecto visual panorámico semejante al que puede obtenerse desde un globo, las imágenes se filmaban con un aparato compuesto por diez cámaras dispuestas en círculo con el fin de abarcar todo el horizonte desde sus objetivos y se proyectaban después sobre una pantalla circular.

Con todo, el efecto simulador más practicado en los primeros años del cine fue el que imitaba los viajes en ferrocarril, no en vano éste venía siendo el medio por excelencia para acceder al conocimiento físico del mundo, de ahí que los espectáculos de *Hale's Tour* tuvieran una amplia aceptación en los grandes parques de atracciones del momento. En ellos la simulación del viaje se realizaba a partir de un vagón de tren con una pantalla situada en su parte frontal sobre la que se proyectaban imágenes tomadas desde un tren en marcha- como todavía podemos apreciar en el siguiente fotograma correspondiente a la película *Carta de una desconocida*, dirigida por Max Ophuls en 1948-, y no sólo eso, sino que la proyección se combinaba con sistemas de ventilación y de vibración que imitaban las corrientes de aire y el traqueteo del tren.

⁴⁸ TOULET, E.: "Le cinéma a l'Exposition Universelle de 1900" en *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. XXXIII, abril-junio 1986, 1986, pp. 179- 209.



Fotograma de la película *Carta de una desconocida*, protagonizada por Joan Fontaine y Louis Jourdan

También, en la Exposición de St Louis, se presentó otro espectáculo parecido bajo el nombre de *Hale's Tours*. Según nos cuenta el historiador de cine Noël Burch, fue una idea original de William Keefe. Consistía en un vagón de tren desprovisto de uno de sus lados que daba vueltas por un túnel circular. En las paredes de dicho túnel se proyectaba imágenes de lugares exóticos⁴⁹.

En cualquier caso y fuera como fuese, lo cierto es que el cine resultó ser un instrumento privilegiado para hacer accesible el mundo de forma virtual a la inmensa mayoría de sus primitivos espectadores, en general, sin la solvencia económica necesaria para permitirse el lujo de emprender un viaje real⁵⁰.

⁴⁹ BURCH, N.: *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 53- 56.

⁵⁰ QUINTANA, A.: "Imatge, cinema i turisme. Algunes construccions imaginàries per al design" en AA. VV. *Tour-ismes. La derrota de la dissensió. Itineraris crítics*. Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 2004, pp. 114- 125.

Todo ello demuestra que el cine se ha conjugado siempre como un arte de su tiempo, con una poderosa relación con las primeras prácticas turísticas.

Realizadas estas previas consideraciones generales acerca de la interrelación del cine y la práctica turística vamos ahora a centrarnos en los distintos estudios que se acercan a dicha cuestión.

1.2 ESTUDIOS RELACIONADOS CON LA CUESTIÓN.

1.2.1. PRIMEROS ESTUDIOS.

En este epígrafe se pretende exponer los distintos estudios pioneros que trataron el tema. Antes de comenzar a desarrollarlos, es necesaria la realización de una matización en relación a que muchos sitúan erróneamente como pioneros a Riley, Van Doren y Tooke en la investigación de dicho fenómeno. Es frecuente caer en el error por haber sido ellos los primeros en acuñarlo conceptualmente, en 1992, como *movie induced tourism*.⁵¹ Por lo tanto, es más correcto hacer mención de los tempranos estudios llevados a cabo por Cohen en 1986, el primero en analizar la naturaleza inductora del cine.⁵²

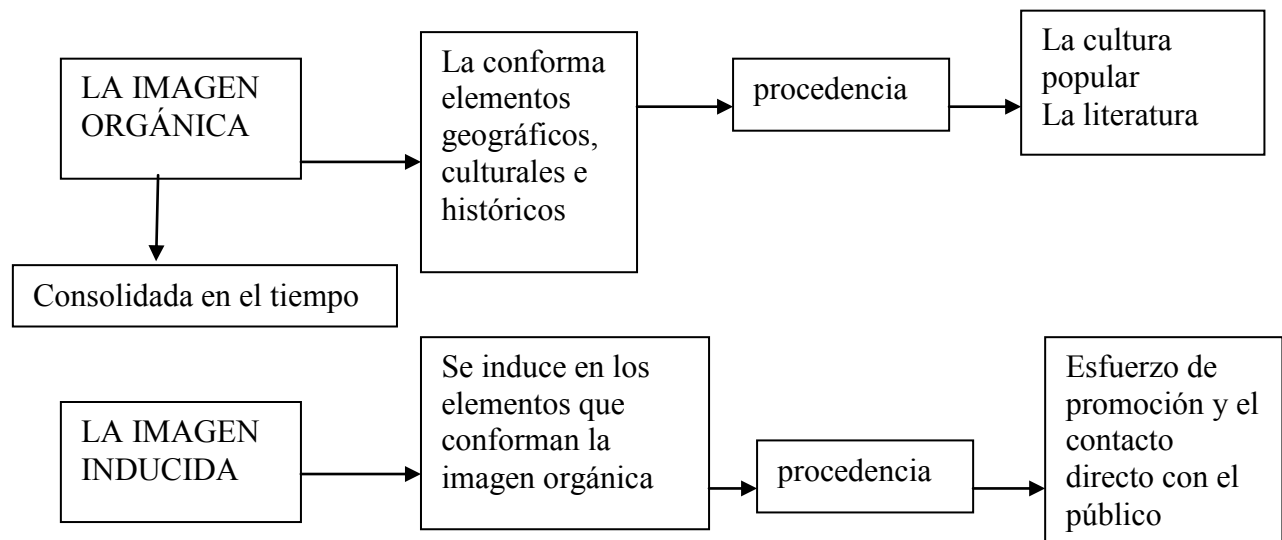
Realizada esta aclaración, conviene conocer cuáles han sido las claves y las primeras líneas de interpretación del turismo inducido por el cine.

Tenemos que remontarnos a la década de los años setenta para encontrarnos con los estudios iniciales sobre esta cuestión. En primer lugar, tenemos que constatar las investigaciones realizadas por Gunn. Este investigador llegó a la determinación de que el cine realizado con una intencionalidad turística, se apoya en imágenes prefijadas de antemano, es decir, no reinventa un ideario nuevo sino que se apropia de aquellos

⁵¹ RILEY, R.W.: "Movie induced tourism" en SEATON, A.V. (Ed.): *Tourism. The state of the art ...* op. cit., p. 18.

⁵² COHEN, J.: "Promotion of overseas Tourism through media fiction" en JOSEPH, W.B. y MOUTINHO, L.: *Tourism Services Marketing: Advances in Theory and Practice*, OH: Association and Cleveland State University, 1986, pp. 229- 237.

elementos geográficos, culturales e históricos consolidados en el tiempo. En el siguiente esquema se explicita visualmente su teoría:⁵³



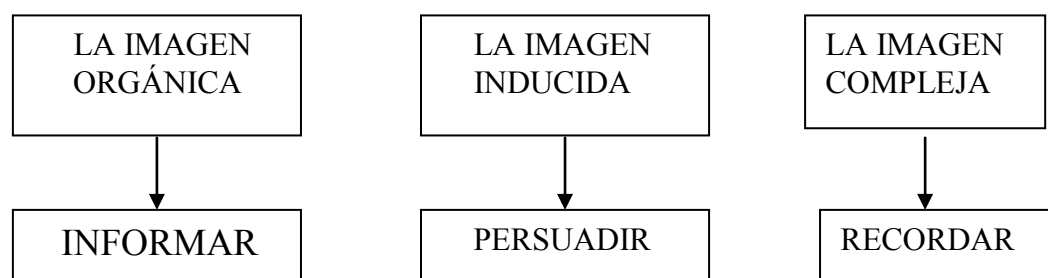
Paralelamente, otros estudios emplean otras expresiones terminológicas alternativas a la orgánica e inducida, aunque en la misma línea de significación dada prioritariamente por Gunn. Así, Phelps utiliza los términos de primaria y secundaria para referirse a la orgánica e inducida, respectivamente⁵⁴.

⁵³ GUNN, C.: *Vacationscape: Designing Tourist Environments*. Austin: University of Texas, 1972. Véase también MACCANNELL, D.: *The tourist: a new theory of the leisure class*, New York: Schocken Books, 1976.

En los años noventa, Zafar recoge el testimonio de Gunn. Así, según este autor, la imagen de un destino turístico es fruto de dos agentes. La orgánica fruto de los magazines, películas, libros, radio, programas de televisión, libros geográficos, literatura de ficción y no ficción constituyen los componentes de la imagen turística. Y la imagen inducida es fruto de las estrategias promocionales. Véase ZAFAR, V.A.: "The influence of the components of a state's tourist image on product positioning strategy" en *Tourism Management*, nº 12, 1991, pp. 331- 340.

⁵⁴ PHELPS, A.: "Holiday destination image: The problem of assessment" en *Tourism Management*, nº 7, 1986, p. 168.

Posteriormente, Fakeye y Crompton añaden a esta clasificación el estudio de la imagen compleja, es decir, se refiere a la imagen que se obtiene cuando el sujeto visita físicamente el espacio después de haberla visualizado⁵⁵. Pero esta circunscripción conceptual no la vamos a desarrollar debido a que no es de interés para nuestra investigación aunque era preciso tener constancia de su presencia. Sin embargo, es interesante el análisis que realiza en torno a las funciones que concede a cada una de estas imágenes. Así, lo constamos en el siguiente esquema⁵⁶:



Por otro lado, en 1973, Gartner, siguiendo la línea de investigación iniciada por Gunn, publica un interesante artículo relacionado con el proceso de formación de una imagen en el que distingue entre fuentes inducidas abiertas, refiriéndose a las formas tradicionales de comunicación; fuentes inducidas cerradas, incluyendo aquí los artículos de la prensa escrita. Y, por último, habla de fuentes o agentes autónomas en donde incluye las distintas manifestaciones de la cultura popular, entre ellas, se encuentra el cine⁵⁷.

⁵⁵ FAKEYE, P.C. & CROMPTON, J.L.: "Image difference between prospective, first- time and repeat visitors to the lower Rio Grande Valley" en *Journal of Travel Research*, nº 30, 1991, p. 10. Véase también CROMPTON, J.: "An assessment of the image of Mexico as a Vacation Destination and the influence of Geographical Location upon that Image" en *Journal of Travel Research*, nº 17, 1979, pp. 18-23.

⁵⁶ CROMPTON, J.: "A assessment of the image of Mexico as a Vacation Destination and the influence of geographical Location upon that...", op.cit., pp. 18- 23.

⁵⁷ GARTNER, W.G.: "Tourism Images: Attribute Measurement of State Tourism Products using Multi-dimensional Scaling Techniques" en *Journal of Travel Research*, nº 28, 1989, pp. 16- 20.

De este modo, constatamos como este primer corpus teórico centra su interés en la capacidad del cine para promocionar y configurar un imaginario de un determinado lugar en sintonía con un ideario prefijado de antemano.

Por otro lado, en 1975, Hunt⁵⁸ publica un artículo que reflexiona en torno a la influencia de la imagen y la percepción en el desarrollo del turismo, es decir, el efecto de la imagen en las decisiones de los consumidores y, en el mundo del marketing, en general⁵⁹.

Esta línea de investigación fue desarrollada por otro grupo de intelectuales, entre ellos destaca la figura de Phelps. Sus reflexiones ahondan con una mayor profundidad en el estudio de la imagen inducida por el cine y su influencia en la formación mental de la imagen de destino⁶⁰.

Su análisis nos refuerza en nuestra idea acerca de la poderosa influencia que tiene la imagen de un destino promocionada por el cine en el comportamiento del turista⁶¹. Además de cómo las películas se convierten en un potente medio para expresar la identidad de un específico lugar y expresarla al resto del mundo. Así, lo verifica también el estudio realizado por Tulloch en relación con la imagen difundida de Australia a través de las películas⁶².

⁵⁸ HUNT, J.D.: "Image as a factor in tourism Development...op.cit.

⁵⁹ Véase GRABURN, N.H.: "Tourism: The sacred Journey" en SMITH, V.L.: (eds): *Hots and guest: the anthropology of tourism*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 21-36. MACCANNEL, D.: Staged authenticity: arrangements of social space in tourism settings en American en Journal of sociology, nº 79, 1976, pp. 357- 361. MICKENZIE, A.I. y MICKENZIE, S.: *Doune postcards from the past*, Stirling: University of Stirling, Editorial Board, 1988.

⁶⁰ PHELPS, A.: "Holiday destination image: The problem of assessment" en *Tourism Management*, nº 7, 1986, pp. 168- 180.

DANN, G.M.: Tourist images of a destination of a destination: An alternative Analysis en FESENMAIER, D.R., O'LEARY, J.T. & UYSAL, M.: *Recent advances in tourism marketing research*, New York: The Haworth Press, 1996, pp. 41- 55.

⁶¹ PEARCE, P.L.: *The Social Psychology of Tourist Behaviour*, Oxford: Pergamon Press, 1982.

⁶² TULLOCH, J.: *Legends on the screen, the Narrative Film in Australia 1919- 1929*, op.cit.

Finalmente, en los últimos años de los ochenta, es importante constatar un corpus teórico dedicado al análisis entre el concepto del turismo inducido por el cine y su relación con el fenómeno de la cultura y el turismo literario. Estos estudios se dieron cuenta del potencial de las obras literarias y las conexiones con el cine.⁶³

Para esta línea de investigación, la literatura ha desempeñado un importante papel en la formación y promoción de imágenes⁶⁴. Testimonio que recoge el cine en el siglo XX. Sin embargo, lo importante es constatar como en dichos análisis el cine no sólo se apropia de la funcionalidad inductora de la literatura sino que también asume su imaginario. Estas reflexiones se encuentran en sintonía con una de las posturas defendidas en nuestra tesis y que vamos a comprobar en el estudio de caso de Córdoba.

1.2.2. LA ACTUALIZACIÓN DE LA CUESTIÓN.

Desde los años noventa hasta la actualidad, se han incrementado continuamente los estudios acerca de la noción del turismo inducido a través del cine. En general, el corpus teórico de esta década está muy enfocado sus reflexiones en torno al potencial promocional de las películas.

También constatamos como, en su conjunto, se preocupan por la influencia de la imagen inducida por el cine en el comportamiento motivacional del sujeto y, a su vez, en el estudio de las repercusiones en la imagen que potencia el marketing turístico.

Ha habido varios intentos por categorizar los estudios en torno al concepto del turismo inducido. Entre ellos, es muy significativo el realizado por Beeton. Sin embargo, hemos realizado otra clasificación alternativa, que en ningún momento es considerada definitiva sino, más bien, presenta un carácter informacional acerca de las distintas

⁶³ BUTLER, R.: "Literature as an influence in shaping the image of tourist destinations" en MARSH, J.S. (ed): *Canadian studies of Parks Recreation and Tourism in Foreign Lands*, Canada: Department of Geography Trent University, 1986, pp. 111- 132.

⁶⁴ ROGERS, M. y COLLINS (eds.): *Centre for sustainable regional communities*, Bendigo: La Trobe University, 2001, pp. 172- 183.

posturas que reflexionan en torno a este fenómeno en esta década. Así, hablamos de las siguientes categorías:

- **1.-** El turismo inducido a través del cine y su capacidad de incentivar al individuo a viajar al destino difundido por éste (Urry, Riley y Van Doren, Tooke y Baker, Riley, Busby y Klug, Bolan y Davidson)⁶⁵. En dicho corpus destacamos especialmente la labor de Riley y Van Doren por su amplia repercusión en estudios posteriores. Esta línea de investigación se centra en realizar estudios experimentales con respecto a los efectos de las películas en la imagen de un lugar y la incitación a visitarlo.

Para ello, llevaron a cabo una serie de estudios de caso, circunscribiéndose su investigación en el contexto norteamericano, llegando a la conclusión de que en la inmensa mayoría de las películas analizadas, muchos de los lugares filmados no se convertían en destinos turísticos hasta que eran visualizados en las películas por los espectadores⁶⁶.

En esta primera fase de aproximación a la cuestión, Riley y Van Doren analizan la importancia de las películas para incidir a viajar al lugar recogido en ellas sin salir de la seguridad del hogar del sujeto, reduciéndose drásticamente las barreras de distancia, tiempo y dinero.

Esta línea es consciente de la influencia que los filmes tienen en las creencias o, mejor dicho, en la fuerza que poseen para penetrar en la mente de las personas, es decir, en su capacidad para incidir en las motivaciones de los individuos y

⁶⁵ URRY, J.: *The Tourist Gaze: leisure and travel in contemporary societies*,..., op. cit..

RILEY, R. W. y VAN DOREN, D.: "Movies as tourism promotion: a pull factor in a push location" en *Tourism Management*..., op. cit.

RILEY, R.W.: "Movie- induced tourism" en SEATON, A.V. (Ed.): *Tourism. The state of the art*, West Sussex...,op. cit.

BUSBY, G. Y KLUG, J: "Movie induced tourism: The Challenge of measurement and other issues, op.cit., pp. 316- 332.

BOLAN, P & DAVIDSON, K : *Film Induced Tourism in Ireland: Exploring the Potential, Tourism & Hospitality in Ireland* , op. cit.

⁶⁶ RILEY, R.W.; BAKER, D. y VAN DOREN, C.S.: "Movie induced tourism" en *Annals of Tourism*..., op. cit., p. 919. TOOKE, N.; BAKER, M.: "Seeing is believing: The effect of film visitor numbers to screened location" en *Tourism Management*...op. cit., p. 87.

despertar su deseo de viajar hacia el lugar que ha sido proyectado a través de las películas⁶⁷.

Así pues, este campo de investigación se circunscribe al estudio del protagonismo que la industria cinematográfica desempeña en la conformación de determinados lugares como destinos turísticos. Entre las conclusiones obtenidas, confirman como, generalmente, estas localizaciones seleccionadas para el rodaje de películas comerciales se convierten en centros turísticos de visitantes que ansían reconocer el sitio anticipado por la cinta e incluso revivir la ficción que anteriormente contemplan en la pantalla. Este hecho ha sido advertido y analizado posteriormente por una serie de autores, entre ellos, por Hyounggon y Richardson⁶⁸.

De este modo, constatamos como estos estudios han centrado sus reflexiones acerca de la conformación de una imagen anticipada de un lugar es también creada y mantenida por otros sectores no turísticos especialmente los medios de comunicación, entre ellos, el cine. Los cuales contribuyen a configurar la imagen de los distintos lugares, es decir, a difundir representaciones que producen significado (ideas, visiones, estereotipos) sobre otros pueblos y culturas, construyendo una mirada sobre ellos.

Este poder simbólico tiene claras repercusiones en la industria turística pues, aunque los medios actúan casi siempre con objetivos ajenos a los del sector, en los casos en los que la imagen anticipada es percibida como atractiva y concuerda con las expectativas turísticas, ésta actúa como un influyente factor en el proceso de toma de decisiones que estimula a las personas a viajar⁶⁹.

⁶⁷ SUMMOWS: "The censoring of Rebel Without a Cause" en *Journal of Popular Film and Television*, nº 23, 2010, pp. 56- 63.

⁶⁸ HYOUNGGON, K. & RICHARDSON, S.: "Motion Picture Impacts on destination images" en *Annals of Tourism Research*, nº 1, 2003, pp. 216- 237.

⁶⁹ URRY, J.: *The Tourist Gaze*, London: Sage, 2002.

- **2.-** El turismo inducido a través del cine y su capacidad configuradora de imaginarios (Macionis, Singh y Best, Brown y Singhal)⁷⁰ En este corpus, los estudios se centran en analizar dicho fenómeno a través de las implicaciones y del impacto del cine en la configuración de imaginarios en la mente del individuo.⁷¹

Estos estudios concluyen, en primer lugar, en cómo el cine como lenguaje visual, puede crear y consolidar el significado de un lugar en términos de representación.

Y, en segundo lugar, cómo se recurre a la potenciación de imaginarios procedentes de la literatura.⁷²

Entre ellos, destacamos la investigación realizada por Morgan y Prichard. Sus reflexiones están encauzadas en el inmenso poder del cine para reforzar los modos particulares de ver el mundo.⁷³

- **3.-** Los beneficios y las desventajas del turismo inducido a través del cine. Está es otra de las vías de investigación novedosa de la década. Riley y Van Doren desarrollaron un estudio minucioso al respecto. Entre los efectos positivos, fueron señalados el aumento de visitas y el incremento de las actividades

⁷⁰ MACIONIS, N.: "Understanding the Film- Induced" en FROST, W., CROY, G. y BEETON, S. (eds.): *International Tourism and Media Conference Proceedings*, Melbourne: Tourism Research Unit, Monash University, 2004, pp. 86- 97.

SINGH, K. y BEST, G.: "Film- Induced Tourism: Motivations of Visitors to the Hobbiton Movie Set as Featured in The Lord of the Rings" en FROST, E y BEETON, S. (editors): *International Tourism and Media Conference Proceeding*, Melbourne: Tourism Research Unit, Monash University, pp. 98-111.

BROWN, W. y SINGHAL, A.: "Media and Prosocial Messages" en *Journal of Popular Film and Television*, nº 21, 1993, pp. 92-99.

⁷¹ URRY, J. : *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, op.cit.. Véase también BUTLER, R.W. y HALL, C.M.: "Imaging and reimagining of rural areas" en BUTLER, R., HALL, C.M. y JENKINS (ed.): *Tourism and recreation in rural areas*, Chister: Wiley & Sons, 1998, pp. 156- 165.

⁷² SEATON, A.V. y HAY, B.: "The marketing of Scotland as a tourist destination" en MACLELLAN, R. y SMITH, R. (eds): *Tourism in Scotland*, London: International Thomson Business Press, 1998, pp. 209- 239.

SLEE, B.: Tourism and rural devolpment in Scotland en MACLEELLAN, R. y SMITH, R.(eds.): *Tourism in Scotland*, London: International Thomson Business Press, 1998, pp. 093-111.

⁷³ MORGAN, N. y PRITCHARD, A.: *Tourism Promotion and Power creating identities*, Chichester: John Wiley & Sons, 1998.

económicas. Y, entre los negativos, destacan las falsas expectativas y, por tanto, la insatisfacción del individuo⁷⁴.

Finalmente, a pesar de dichos intentos en categorizar los estudios de estos años, es imposible realizar un esquema explícito de ellos porque los investigadores analizan fenómeno, en la generalidad de los casos, en los que se interrelacionan estas perspectivas.

Lo que sí nos interesa ver del análisis llevado a cabo por estos investigadores son sus aportaciones en relación con las funciones del cine que ha desempeñado en la comercialización de los destinos e incluso de su creación. Además, como el atractivo turístico de un lugar está relacionado directamente con la imagen que los turistas han traído consigo durante su visita siguiendo los estudios iniciados en la década anterior.

Por otro lado, es frecuente el error en muchos investigadores en la identificación de la imagen con una simple promoción comercial. Así, debemos tener en claro que promocionar, a su vez, significa proyectar una imagen ayudando a su consolidación y a su fortalecimiento.

En conjunto, todas las teorías de esos años se han centrado en el estudio de las implicaciones turísticas del cine. Otros se han restringido a un análisis más específico circunscribiéndose en el poder de comercialización que posee el cine y, a su vez, en el impacto de la imagen inducida en la imagen de destino.

Finalmente constatamos investigaciones que se concentran en las conexiones que se establecen entre la imagen que induce el cine y la imagen turística que se proyecta en la imagen de destino. Aquí es, en donde radica el interés de nuestra investigación, en esta interrelación y reciprocidad entre los dos imaginarios proyectados por el cine y el ámbito de las iniciativas turísticas que, a su vez, tienen su fuente de información en la literatura.

⁷⁴ RILEY, R. W. y VAN DOREN, C.: "Movies as Tourism Promotion: A Push factor in a Pull Location" en *Tourism Management...*, op. cit., p. 267.

Así, la atención por este fenómeno se ha extendido hasta la actualidad. En conjunto, los estudios se encauzan en torno a la problemática de la instrumentalización del cine y su apropiación por la industria turística. Es decir, este corpus teórico presta atención al poder del cine en la captación de imaginarios y en los mecanismos cada vez más complejos que se ponen en juego para diseñar institucionalmente estrategias que hagan del cine tanto un factor de penetración cultural como un motor de dinamismo turístico lo más efectivo posible⁷⁵.

Sin embargo, el corpus teórico estudiado se ha dejado cuestiones por contestar, como: ¿Qué es lo que realmente impulsa a una película para inducir a la actividad turística? ¿Cuáles son los elementos que hace que una película induzca al turismo y cómo son ellos combinados? ¿Cuáles son los factores psicológicos de una película que inducen o fomentan las visitas turísticas? ¿Cuál es el efecto de otros tipos de películas en el turismo, tales como los documentales?, ¿Existen diferencias culturales en el cine inducido entre los mercados turísticos? Y, por último, ¿Cómo pueden los estudios de la historia del cine y del turismo asistir a nuestra comprensión del desarrollo del turismo así como de las películas que inducen al turismo?

Por lo tanto, constatamos como es absurdo delimitar esta cuestión porque todavía queda por estudiar un amplio horizonte de posibilidades metodológicas, temporales y espaciales.

1.2.3. EL FUTURO DEL TURISMO INDUCIDO POR EL CINE.

Como hemos visto, el tema del turismo inducido por el cine ha sido objeto de un extenso estudio. Los resultados que ofrecen estas líneas de investigación son de alto interés y está condicionando que actualmente los poderes políticos busquen estrategias que aúnen ambos fenómenos, el del turismo y el del cine.

⁷⁵ DEL REY REGUILLO, A. (ed.): *Cine, imaginario, turismo...*, op. cit., p. 27.

De este modo, el futuro del turismo inducido a través del cine está asegurado. En primer lugar, porque el sujeto actual se encuentra en un mundo saturado de incitaciones publicitarias- mediáticas, en donde todo se potencia como un objeto de consumo. Lo que importa, verdaderamente, es la transmisión internacionalmente de una imagen positiva y enriquecedora que suscite la movilización de imágenes mentales que se instalen en la memoria de la gente e inciten su anhelo de viajar. Aquí, el cine encuentra su lugar por su capacidad de persuasión sobre el espectador convirtiéndose en uno de los más decisivos agentes en la creación de una imagen de destino.

Y, en segundo lugar, porque tanto las instituciones políticas como turísticas actuales encuentran en el cine un instrumento crucial en la construcción de una imagen más fidedigna y rica, e incluso, añadir otras nuevas derivadas de la propia ficción argumental que podría convertir al destino en un lugar más sugestivo.

Por ello, es frecuente encontrar estrategias de marketing que coordinen los intereses cinematográficos y turísticos. En primer lugar, tenemos que hacer referencia a los *movie map*. Se trata de una estrategia que se ha convertido en un instrumento crucial para las instituciones estatales como el medio idóneo y eficaz para divulgar la imagen turística de un lugar.

Consiste en divulgar la imagen turística de un lugar a través de los principales lugares que aparecen en las películas de mayor impacto o series de televisión exitosas.

El éxito de esta nueva estrategia de marketing turístico, explica que se haya generalizado numerosas páginas web en donde se recurra a los *movie map* para difundir el imaginario de un determinado sitio.

Estos *movie map* -que incluso llegan a presentarse en formato de SIG desplegando escenas de la película cuando se seleccionan determinados puntos que aparecen en el mapa o plano- canalizan un flujo cada vez más destacado de turistas. Entre los ejemplos más significativos cabe señalar los que muestran los escenarios de rodaje de producciones ambientadas en Nueva York (como las series *Friends*, *Sex in Nueva York*

o *The Sopranos*), California (*Sideways*, 2004) o Londres (*Match Point*, 2005; Bridget Jones's diary, 2005)⁷⁶.

Otra experiencia interesante, que muestra la estrecha vinculación entre la cinematografía y el turismo, es la reciente creación de *movietrips.com*, la primera página web que ha sabido capitalizar, mediante la edición de una guía, el turismo inducido por el cine enfocando su actividad en la promoción de destinos que anteriormente habían sido el escenario de famosas películas.

Por otro lado, debemos hablar de las *Film Comisiones*. Tiene su origen en el ámbito norteamericano para la denominación de las herramientas especializadas en la captación de rodajes. Por tanto, su función consiste en patrocinar la zona y ofrecer información al respecto del paisaje.

Este tipo de organismos públicos ha surgido a partir de iniciativas locales y ya ha alcanzado cierta madurez. Prueba de ello es la existencia de una asociación internacional, además de otra de ámbito europeo que agrupan a 176 oficinas y la celebración de exposiciones temáticas junto con la edición de una revista especializada (*Location magazine*). En nuestro país su desarrollo es más tardío, iniciándose en Andalucía y posteriormente en aquellas regiones o localidades con un mayor flujo de turistas. En el año 2001 se constituye la *Spain Film Commission* que agrupa a siete oficinas de comunidades autónomas y diez de ciudades y otras entidades⁷⁷.

La creación de una red mundial de *Film Commissions* con la *Association of Film Commissions International* (AFCI) y la *European Film Commission Network* (EFCN) junto con la *Spain Film Commission*, constata la importancia del cine y su capacidad para incidir en la imagen de un destino específico.

En este contexto, surge la *Andalucía Film Commission*. Sus funciones consisten en dar a conocer la potencialidad de Andalucía para ser la base física de una producción

⁷⁶ GÁMIR ORUETA, A. y MANUEL VALDÉS, C.: "Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas" en el *Boletín de la A.G.E.*, nº 45, 2007, p. 26.

⁷⁷ Un análisis sobre las Film Comisión en nuestro país se encuentra en ROSADO, C. y QUEROL, P.: *Cine y turismo. Una nueva estrategia de promoción*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, 2006, pp. 83- 86.

audiovisual, proporcionar al productor una información exhaustiva sobre las posibilidades lógicas de Andalucía, agilizar la ejecución de los rodajes con el objetivo de establecer una alianza estratégica entre la industria turística y la cinematográfica.

Rodar en Andalucía

La gran tradición cinematográfica de Andalucía ha hecho posible la producción de multitud de obras, tomando como punto de partida diversos escenarios de la comunidad autónoma andaluza, no sólo centrándose en el género western, sino en otros escenarios de las 8 provincias que han servido como fondo ideal para el desarrollo de diversas historias que se conservan en el imaginario cinematográfico.



Andalucía Film Commission

Por otro lado, los *Film Festivals* y los *Movies Premieres* son acontecimientos en los que el fenómeno encuentra un marco de actuación.

Para finalizar, hemos querido demostrar la importancia de incorporar el turismo inducido en las prácticas turísticas actuales, y, que este hecho es un fenómeno que fue frecuente a principios del siglo XX, y a lo largo de éste sin desaparecer en ningún momento. Es decir, constatamos que no se trata de un fenómeno restringido en el tiempo sino que aún hoy suscita un enorme interés. Ello explica, en primer lugar, la existencia de encuentros especializados en la materia como- por citar un caso reciente- la *Borsa Internazionale del Turismo Cinematografico* en la localidad italiana de Ischia, celebrado en el 2005.

Los responsables que participaron en dicha reunión partieron del convencimiento de que la producción audiovisual puede ser un elemento decisivo para la promoción turística industrial y cultural, además de su dimensión económica. En su contexto, se premió la película que mejor haya puesto en valor a alguna localidad italiana y europea convirtiéndola en destino turístico.

Todo lo expuesto hasta aquí, ha puesto en evidencia que lejos de considerar al cine como un medio pasivo y limitado, el cuerpo teórico acerca de la cuestión, en conjunto estudiado, junto con la más frecuente alianza estratégica entre la industria turística y la cinematográfica, demuestran que el cine desempeña una función cada vez más activa en la formación de un imaginario que se superpone o verifica al conocimiento que el espectador poseía de un determinado lugar. De este modo, el futuro de la alianza entre la industria cinematográfica y las iniciativas turísticas es muy prometedor al respecto.

1.2.4. LA TARDÍA PRESENCIA DEL TURISMO INDUCIDO EN LOS ESTUDIOS ESPAÑOLES.

Así, hemos comprobado como el interés por el estudio de este fenómeno se remonta a la década de los años setenta del pasado siglo, desarrollándose una amplia gama de investigaciones desde distintas perspectivas, especialmente en el ámbito anglosajón. Sin

embargo, si nos delimitamos al contexto español, el análisis de dicha cuestión sólo ha recibido atención en estos últimos años.

¿A qué se debe ese vacío? O ¿Por qué se ha obviado el análisis del citado fenómeno en el ámbito español? Es curioso, que a nivel teórico se ha eludido la investigación minuciosa del tema, que ha estado presente en nuestra cinematografía apareciendo en momentos esporádicos pero sin dejar de tener presencia en ella.

La gran paradoja que encontramos a la hora de abordar este fenómeno en el ámbito español es como desde las primeras iniciativas turísticas, como desde la industria cinematográfica después, son conscientes de su importancia. Sin embargo, tenemos que esperar hasta finales de los años noventa, influenciados por los estudios realizados en el ámbito anglosajón, para encontrar un análisis del hecho delimitando su estudio espacial y temporal, en la mayoría de los casos, sin aportar ningún dato teórico de interés para desentrañar la naturaleza del turismo inducido por el cine. Esto se debe, sin duda, a la complejidad de tratar este fenómeno desde una amplitud temporal y espacial además de la ardua tarea que esto significa.

En ese sentido, nos encontramos estudios desde la antropología social, como los realizados por Javier Hernández Ramírez en torno a la configuración de la imagen turística de Sevilla por el cine comercial, en el 2004.⁷⁸ Pero, tendremos que esperar hasta el año 2006 para encontrar un estudio teórico de la cuestión, impulsado por Carlos Rosado Cobián y Píluca Querol Fernández⁷⁹.

Posteriormente, se han desarrollado otros trabajos que han centrado su investigación en el tema de la configuración del imaginario turístico sobre España. Este conjunto teórico se enmarca dentro del proyecto de investigación GV05114 financiado por la Conselleria d'Empresa, Universitat i Ciència de la Generalitat Valenciana. Dicho proyecto ha sido desarrollado por el grupo de investigación CITur (Cine, imaginario y

⁷⁸ HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: *Turismo inducido. La configuración de la imagen turística de Sevilla a través del cine comercial*. I Congreso Internacional: Patrimonio, Desarrollo Rural y Turístico en el Siglo XXI. Sevilla, Escuela Universitaria Francisco Maldonado de Osuna. Vol. 2. 2004, pp. 503-515

⁷⁹ ROSADO, C. y QUEROL, P.: *Cine y turismo. Una nueva estrategia de promoción...*, op. cit.

Turismo)⁸⁰ en el Departamento de Teoría de Llenguatges i Ciències de la Comunicació de la Universitat de Valencia.

Así, es usual localizar páginas como la *Barcelona Movie Walks*. A través de ella se fomenta el turismo de Barcelona proponiendo una serie de rutas por puntos de la ciudad en los que se ha rodado películas famosas⁸¹.

Por otro lado, en la página oficial de las Comunidades Autónomas es frecuente ya encontrar un enlace proponiendo rutas cinematográficas. Al respecto, la Comunidad de Madrid presenta un enlace sugiriendo un recorrido por la ciudad a través de los lugares que han sido promocionados por las películas de Almodóvar⁸².

Lo que constatamos de todo lo planteado es como se está incrementado cada vez más el interés por este fenómeno. Sin embargo, apreciamos como encuentra en el marco de internet su principal ámbito de actuación y manifestación obviándose su comprensión teórica en el contexto de la cinematografía española.

Por ello, nuestra tesis pretende, al circunscribirse al cine mudo español, arrojar cierta luz para comprender la naturaleza del tema en este contexto espacio- temporal desde una perspectiva teórica, además de analizar el caso de Córdoba en particular.

⁸⁰ Más información sobre CITur en <http://www.uv.es/citur>

⁸¹ *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2007), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1998), *Salvador* (Manuel Huerfano, 2006), *El perfume* (Tom Tykwer, 2005), *L'auberge espagnole* (Cédric Klapisch, 2002), entre otras. www.barcelonamovie.com

⁸² <http://www.esmadrid.com/es/portal.do?IDR=532&TR=C>

CAPÍTULO II. EL CINE MUDO ESPAÑOL COMO CASO SINTOMÁTICO.

2.1. DATOS PARA TRAZAR UN PANORAMA DE LA ÉPOCA.

Para entender la existencia de este fenómeno en el cine mudo español, es necesario tener ciertos datos contextuales de la época.

Considerando un panorama general, la década de principios del siglo XX es una etapa decisiva dentro de nuestra historia.

Si hay algo, a nivel político, que define la etapa de principios de siglo, por las consecuencias que va a producir en todos los terrenos va a ser la pérdida de las últimas colonias de ultramar (1898). Tras el desastre, los problemas políticos y económicos creados a consecuencia de ellos no van a ser tan relevantes como el hecho de haber perdido prácticamente todas las posesiones extrapeninsulares que nos quedaban de lo que un día fue nuestro imperio colonial⁸³.

La conciencia del país se resentirá de un modo tal, que sus efectos durarán gran parte de la centuria, iniciándose a partir de aquí entre las clases medias, intelectuales-Generación del 98- y cierto sector de los políticos un período de reflexión interior y un intento de regeneración de España, con el objeto de remediar los comportamientos que poseía. Esto propiciará, a su vez, que se produzca en el plano cultural un apogeo considerable, pudiéndose hablar de una Edad de Plata a partir de 1902.

Respecto al conocimiento poblacional, los años finales del XIX y comienzos del XX están caracterizados por su estancamiento demográfico, poseyendo incluso factores negativos. Las guerras, las crisis de subsistencia, la emigración u otros factores diversos supusieron un constante freno al crecimiento, con unas elevadas tasas de natalidad y mortalidad. El éxodo rural provocado por la lenta industrialización dará lugar, no obstante, a un aumento poblacional de las ciudades, lo que obligará a la remodelación

⁸³ CASTRO CASTILLO, M^a R.: *Diario de Córdoba. Manifestaciones artísticas a través del Diario Córdoba entre los años 1890- 1936*, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2003, p. 144.

de éstas. Conforme avanza el siglo, la población española va a ir experimentando un crecimiento sostenido.

Por otro lado, el problema agrario continuó presente durante todo el período, agravado por la concentración de la propiedad que acentuó los conflictos de clase.

En el plano cultural, el pensamiento español de esta época se caracteriza por la tensión entre las tendencias casticistas y europeístas. Asimismo, de grandísima importancia es la creación en 1876 por Giner de los Ríos de la Institución Libre de Enseñanza, postulante de una libertad en la educación que produjera una renovación de la sociedad.

Junto a estas ideas también coexistirán otras de realce de la cultura regional que, aunque heredadas del XIX, sufrirán ahora una transformación y serán vistas desde otro ángulo, más propicio a la introspección y a la plasmación de la vida de las gentes del campo.

La idea de regeneración y renovación afectará también al país durante el primer tercio de nuestra centuria. El hecho de que existe un gran número de intelectuales, preocupados por el problema de España empeñados en darle una solución desde distintos frentes hará que pueda hablarse de una Edad de Plata de la cultura española.

En la década de los años diez, Ortega y Gasset aglutinará a un nutrido grupo de intelectuales, influidos por la Institución Libre de Enseñanza, defendiendo una nueva actitud política que pareció triunfar algo más tarde con la llegada de la Segunda República. Conocida como Generación de 1913, sus contactos con la ciencia europea fueron esenciales, renovando incluso los métodos universitarios.

Durante la Dictadura y la República encontraron su momento culminante casi todos los miembros del 98 y también obtuvieron un gran éxito los poetas de la Generación del 27.

Así pues, la llegada del cinematógrafo a nuestro país, en 1896, está enmarcada en un importante contexto cultural que delimitó, en cierto, modo, su desarrollo y su capacidad de inducción. Sin embargo, una de las circunstancias que marcaron su línea de

actuación, sin duda, la debe al incipiente movimiento turístico delimitado, a su vez, por el movimiento regionalista⁸⁴.

En relación con las ideas regionalistas, su influencia se extendió a los distintos ámbitos de la vida intelectual española de la época. Así, en el caso de la literatura, Pereda, Pardo Bazán, Escalante y Clarín son los referentes indiscutibles del movimiento.

También la pintura tendrá sus representantes en los catalanes Joaquim Vayreda (1843-1894) o Ramón Martí Alsina (1826-1894), el cántabro Agustín Riancho, los vascos Francisco Iturrino (1864-1924) o Darío de Regoyos; en el paisaje asturiano Evaristo del Valle (1873-1951), Julio Romero de Torres (1880- 1890) en Andalucía y Sorolla (1863-1923) en Valencia.

Las iniciativas turísticas de la época tampoco fueron ajenas a su influencia. Una de las ideas del pensamiento regionalista más valoradas por éstas fue el enaltecimiento de la vida tradicional española para encontrar la esencia de lo nacional.

Un pensamiento que se encuadra dentro del ideal regeneracionista y conecta con el espacio intrahistórico unamuniano:

En el seno mismo de esta comunidad patria, en los anhelos genuinos del pueblo de que somos parte, es donde hemos de ir a despertar el ideal dormido, pues toda realidad por algún ideal vive, ni la hay, en vigor viable y fecundo más que en las entrañas de la realidad misma. Para ello, os lo repito, menester es descubrimos a España⁸⁵

Culmina así un proceso de retorno a la tradición que habían iniciado los intelectuales del 98 a principios de siglo XX⁸⁶.

⁸⁴ CAL, R.: “La propaganda del turismo en España. Primeras organizaciones” en *Historia y comunicación social*, nº 2, 1997, pp. 125- 133.

⁸⁵ AA.VV.: *La Generación del 98. Relectura de textos*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999, p. 4.
Julio Caro Baroja se manifestaba también del siguiente modo: “La burguesía y la aristocracia española no tienen carácter por extranjerizados. La verdadera savia del país está en el pueblo, al que comienza a verse con ojos idealizados o por lo menos interesados, no hostiles, por folkloristas, filólogos” en CARO BAROJA, J.: *El mito del carácter nacional*, Madrid: Caro Raggio, 2004, p. 70.

⁸⁶ DEL REY REGUILLO, A.: *Modos de representación en el cine español de los años veinte. Cuatro ejemplos significativos*, Valencia: Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, tesis inédita, 1997.

Sin embargo, una de las circunstancias que marcaron el ámbito de actuación y desarrollo del cinematógrafo en los años veinte está determinada por las iniciativas turísticas impulsadas en esas fechas.

Por lo que respecta, a las primeras medidas llevadas a cabo tenemos que remontarnos a 1905. En este año se publicó, consultando la legislación pertinente, el Real Decreto del 6 de octubre en el cual se proponía la creación de una Comisión Nacional Permanente para fomentar en España las excursiones artísticas y de recreo del público extranjero (1905- 1911) cuyo cometido primordial consistía en potenciar turísticamente España. Esta Comisión dependería directamente del Ministerio de Fomento, cuyo ministro era Álvaro de Figueroa y Torres.

Entre las actividades desarrolladas se encuentra la formación y divulgación en el extranjero de itinerarios de viajes con el objetivo de dar a conocer España a través de sus monumentos y paisajes.

También se llevó a cabo una labor de publicación y distribución de folletos para promocionar las maravillas de España con el objetivo de despertar la curiosidad de visitarla⁸⁷.

La obra más brillante de esta Comisión fue la realización de varios Congresos Internacionales de Turismo celebrados en Zaragoza (1908), San Sebastián (1909), Toulouse (1909) y Lisboa (1911). Un quinto Congreso se celebró en Madrid (1912), disuelta ya la Comisión Nacional⁸⁸.

Sin embargo, a pesar de su importante labor llevada a cabo, en el IV Congreso Internacional de Turismo celebrado en Lisboa, a comienzos de 1911, entre los participantes españoles se discutió la necesidad de crear un organismo de mayor envergadura. Así, se llegó al consenso y a la aceptación de la propuesta de la *Societat*

⁸⁷ PELLEJERO MARTÍNEZ, C.: “La política turística en la España del siglo XX: una visión general” en *Revista de Historia Contemporánea*, nº 25, 2002, pp. 233-265

⁸⁸ BAYÓN, F. (coord.): *50 años del turismo español*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1999.

D'Atracció de Forasters de Barcelona para crear un nuevo organismo que se ocupase del desarrollo del turismo y de la divulgación de la cultura artística⁸⁹.

Sería en el V Congreso de Turismo Franco Hispano Portugués, celebrado en Madrid en 1912, cuando el Ministro de Fomento Miguel Villanueva pronunció un discurso⁹⁰ a través del cual se demostró que, para ese año, se hacía necesaria la disolución de esta Comisión para crear un nuevo organismo que albergará las nuevas iniciativas que se iban a poner en marcha.⁹¹

Así, no se tardó mucho tiempo en disolver la Comisión Nacional Permanente creándose la Comisaría Regia de Turismo, encargada de procurar el desarrollo del turismo y la divulgación de la cultura artística popular.

Las atribuciones asignadas a esta nueva institución fueron: la vulgarización de los conocimientos elementales del arte y aumento de la cultura artística; vigilar la conservación eficaz y la exhibición de la España artística, monumental y pintoresca; promover y sostener las relaciones internacionales en materia artística; facilitar los alojamientos, seguridad y rapidez en las comunicaciones y acceso a las bellezas artísticas; y, desarrollar las relaciones espirituales, sociales y económicas que enlazan América con España.

El rey Alfonso XIII nombró Comisario a Benigno de la Vega- Inclán y Flaquer, marqués de la Vega Inclán (1858-1942)⁹². Con una visión anticipada a su tiempo, promocionó la imagen de España para potenciar el turismo nacional e internacional.

⁸⁹ MORENO GARRIDO, A.: *Turismo y nación: La definición de la identidad nacional a través de los símbolos turísticos (España 1908- 1929)*, Madrid: Universidad complutense, Tesis doctoral inédita. 2004

⁹⁰ AA.VV.: *V Congreso Internacional de Turismo de la Federación de los Sindicatos de Iniciativas Franco- Hispano- Portugués, bajo el Patronato de S.M. el Rey y organizado por la Asociación de Propaganda de Madrid*. Memoria General, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1913.

⁹¹ AFINOQUÉNOVA, E.: “El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España” en DEL REY REGUILLO, A. (ed.): *Cine, imaginario...*, op. cit., p. 48.

⁹² Para más información sobre Benigno de la Vega Inclán, véase el libro de VICENTE TRAVER, T.: *El marqués de la Vega Inclán: Primer comisario regio de turismo y cultura artística popular*, Castellón: Dirección General de Bellas Artes, Fundaciones Vega- Inclán, 1965. también MENÉNDEZ ROBLES, M.L.: *El marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid: Secretaría General de Turismo, 2006.

El documento fundacional de la Comisión Regia del Turismo, creada en 1911, situaba los objetivos de conservación de los monumentos por encima de cualquier otra tarea. Esta defensa por el patrimonio nacional de la Comisaría fue influenciada, a su vez, por el movimiento por la conservación de los monumentos históricos y artísticos de la segunda mitad del siglo XX, según el cual el *espíritu nacional* dejaba su huella palpable en los edificios, manuscritos y las obras de arte de siglos pasados⁹³.

Para llevar a cabo esta tarea, mejoró la infraestructura viaria y promovió los Paradores Nacionales. El marqués fue el promotor de la idea que inició el rey Alfonso XIII, para poder dar uso a muchos grandes edificios del patrimonio español. De igual modo, también intentó promocionar Hosterías en grandes mansiones tradicionales situadas en entornos urbanos, comenzando por una de su propiedad, situada en el popular barrio de Santa Cruz en Sevilla.

El primer parador creado fue el de la sierra de Gredos y con él se pretendió promocionar un turismo rural. Su lugar de emplazamiento fue elegido por el propio rey. Posteriormente, a medida que el concepto de viaje fue cambiando su significado se abrieron nuevos paradores, dejándose una cierta distancia para que pudiese recorrerse en una jornada a coche. Así, surgieron los paradores de Manzanares, Bailén, Oropesa y Mérida. De este modo, uno de los objetivos primordiales propuestos por la Comisaría se cumplía con la habilitación de antiguos castillos, hospitales y conventos para la instalación del parador.

Por otro lado, otras de las iniciativas emprendidas por el marqués de la Vega Inclán⁹⁴ fue la creación de las “Casas Museo” del Greco en Toledo o de Cervantes en Valladolid. Entre 1907 y 1910 recuperó las ruinas de una casa del siglo XVI y de un palacio renacentista en el barrio de la judería en Toledo y allí se ubicó la primera de ellas.

El marqués, además, creó el Museo Romántico, iniciativa que demandaba José Ortega y Gasset desde hacía algún tiempo. El 22 de Octubre de 1921, presentó un conjunto

⁹³ CAL, R.: “La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo” en *Historia y comunicación social*, nº 2, 1997, pp. 7- 19.

⁹⁴ TORRES GONZÁLEZ, B.: “El marqués de la Vega Inclán, coleccionista” en *Revista Goya*, nº 267, Madrid, 1998.

importante de cuadros, muebles y objetos de su propiedad en la exposición celebrada en la Sociedad de Amigos del Arte como anticipo de lo que sería el futuro museo. La inauguración del Museo tuvo lugar en 1924⁹⁵. Recientemente, el 30 de noviembre del 2009, se ha reabierto al público tras un largo período de obras por remodelación de sus salas. En la actualidad, se llama Museo Nacional del Romanticismo y se aloja en el misma casa palacio de la Calle San Mateo de Madrid.

Paralelamente, también participó en la celebración de Exposiciones Internacionales como la organizada por Inglaterra en 1913. Sin embargo, con motivo de la proximidad de la Primera Guerra Mundial, la Exposición se redujo prácticamente a un encuentro hispano- inglés. Este hecho provocó que la Comisaría Regia trabajara a conciencia para presentar un buen proyecto que calará hondo en los ingleses. Para ello, organiza unas Juntas Provinciales bajo la dependencia de los Gobernadores Civiles, con la intención de que todas las zonas de España estuvieran debidamente representadas. Este hecho fue posible por el recorte de participantes en la Exposición.

Bajo el afortunado lema *Sunny Spain* ideado por Vega Inclán se trató de mostrar una España pintoresca para excitar la curiosidad y avivar los antiguos deseos de recorrerla y prueba de ello fueron las características del pabellón español⁹⁶. Se trataba de una estructura semicircular, evocadora de una plaza de toros, en cuyo perímetro y cierre, dispuso de grandes telones pintados con treinta y tres panoramas de paisajes españoles, obra del escenógrafo Amelio Fernández. Se conservaron algunos en los almacenes del Museo Romántico, adonde los trasladarían años más tarde con idea de aprovecharlos en el futuro⁹⁷.

No sólo institucionalmente se llevó a cabo esta labor promocional, sino que también personalidades de la época se comprometieron con ese cometido. Arthur G. Byne

⁹⁵ “Noticias de la inauguración del Museo Romántico”. Madrid: Comisaría Regia de Turismo, 1924. Informaciones posteriores están en: GÓMEZ- MORENO, M.E.: *Guía del Museo Romántico*, Madrid: Fundaciones Vega- Inclán, 1970 o DONOSO GUERRERO, R.: “El Museo romántico” en Revista *Villa de Madrid* nº 199, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1989.

⁹⁶ CANOGAR, D.: *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*, Madrid: El Viso, 2000.

⁹⁷ BAYÓN, F. (coord.): *50 años del turismo español*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1999, p. 29.

(1884- 1935) constituye un buen ejemplo de promoción de lo español⁹⁸. Tras cursar estudios de arte en la Universidad de Pensylvania y de arquitectura en la American Academy de Roma, trabaja para la *Hispanic Society of America*. Desde 1914 su vida y la de su mujer Mildred Stapley quedó vinculada a nuestro país. Durante este período publicaron diversos estudios: *Rejería of Spanish Renaissance* (1914), *Spanish Iron Work* (1915), *Spanish Architecture of the Sixteenth Century* (1917), *Decorated Wooden Ceilings in Spain* (1920), *Spanish Interiors and Forniture* (1921 y 1922), *Spanish Gardens and Patios* (1924), *Tejidos y bordados populares españoles* (1924), *Provincial Houses in Spain* (1925), *Forgotten Shrines of Spain* (1926), *La escultura en los capiteles españoles* (1926) y *Majorcan Houses and Patios* (1928).

El texto de tales libros se debe casi con toda seguridad a su esposa, mientras que los dibujos y fotografías corresponden a Byne. Esta producción, además de los numerosos artículos que publicó en revistas norteamericanas, le valió el reconocimiento como historiador del arte español, que mereció la condecoración de la “Cruz de Isabel la Católica”, que recibió del general Primo de Rivera en 1925. Sin embargo, también desarrolló una importante actividad mercantil vinculada al mercado de obras de arte, al menos a partir de 1921, fecha en la que se convirtió en anticuario al servicio del célebre magnate de la prensa estadounidense William Randolph Hearst (*Ciudadano Kane* en la película de Orson Welles) que quiso erigir sus fantasías medievales con piezas auténticas traídas desde Europa, contando con la arquitecta estadounidense Julia Morgan (1872-1957) para coordinar la dilapidación de los monumentos y ejecutar sus proyectos arquitectónicos.

El éxodo hacia Estados Unidos de elementos patrimoniales, tanto bienes muebles como inmuebles, fue considerable. A la acción de Byne y Morgan por iniciativa de Hearst, se debe que el monasterio alcarreño de Santa María de Óvila se encuentre hoy desmontado en el Golden Gate Park de San Francisco, o que los relieves del castillo de Veléz-Blanco (Almería), estén en el Metropolitan Museum de Nueva York, o que el claustro de Santa María de Sacramenia abandonara igualmente su emplazamiento originario.

⁹⁸ Véase MERINO DE CÁCERES, J.M.: “En el centenario de la muerte de Arthur Byne” en *Academia*, nº 61, Madrid, 1985, pp. 145- 210.

El monasterio cisterciense segoviano de Santa María de Sacramenia fue adquirido por Byne en 1925 y con sigilo y gran discreción fue enviado sus piezas como “materiales de construcción” hacia Estados Unidos. En el tiempo que duró esta labor, se aprobó la Ley de Defensa de la Riqueza Monumental y Artística de España (Real Decreto- ley de 9 de agosto de 1926), que impedía la exportación de elementos patrimoniales de valor. Despedido el general Eugenio Colorado y Laca, que había vendido el monasterio a Byne, surgen los problemas: la operación fue denunciada reiteradamente ante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, pero el titular de la cartera, el segoviano Eduardo Callejo de la Cuesta, finalmente toleró que Byne concluyera el desmontaje de las escasas piezas que restaban⁹⁹.

El 28 de junio de 1930 se avanzaba hacia la protección del Tesoro artístico, histórico y arqueológico de la Nación aprobando el Consejo de Ministros un Real Decreto que regulaba la enajenación de obras artísticas, históricas o arqueológicas. *Gaceta de Madrid* lo publicaba el 5 de julio de 1930.

A pesar del avance de la legislación protectora de nuestro patrimonio y a las quejas del doctor Layna Serrano, en 1931, otro monasterio, el de Santa María de Óvila en la provincia de Guadalajara tendría la misma suerte que, cinco años antes, el monasterio de Santa María de Sacramenia. Su desmantelamiento también fue organizado por Byne, a instancias de Hearst, que sufragó los trabajos y el traslado a los Estados Unidos.

La falta de respuesta por parte de las autoridades provocó la publicación por F. Layna Serrano de “El Monasterio de Óvila (Monografía sobre otro monumento español expatriado)” que vio la luz en Madrid en 1932.

Las labores de desmontaje de monumentos organizadas por Byne han quedado registradas en placas fotográficas y filmes documentales que constituyen un testimonio desgarrador del expolio del patrimonio que se llevó a cabo en España en los años veinte e inicios de los treinta.

⁹⁹ MERINO DE CÁCERES, J.M.: “El exilio del Monasterio de Santa María de Sacramenia” en *Estudios Segovianos*, n° 85, Segovia, 1978, pp. 279- 310.

Paradójicamente, de todas las piezas trasladadas, la única parte del monasterio de Santa María de Óvila que ha sido reconstruida en tierras americanas ha sido la portada de la iglesia, que, se instaló en el Young Museum de San Francisco (California).

Las piezas restantes, que habrían de montarse en Wyntoon, la mansión californiana de William Randolph Hearst, se vendieron al municipio de San Francisco, para incorporar al Museo de Arte Medieval que entonces se proyectaba como gran atracción cultural de los Estados Unidos, pero la Gran Depresión y, posteriormente, la Segunda Guerra Mundial hicieron que los años siguientes no fueran favorables para este tipo de empresas. La realidad es hoy otra. Las piedras del claustro, de la sala capitular y del refectorio del antiguo monasterio de Santa María de Óvila permanecen todavía olvidadas, deterioradas y dispersas en los jardines y almacenes de Golden Gate Park de San Francisco¹⁰⁰, aunque existe un proyecto de reconstrucción del mismo, que lleva a cabo el arquitecto español José Miguel Merino de Cáceres¹⁰¹, como máximo conocedor del tema¹⁰².

En definitiva, Arthur G. Byne promocionó lo español y lo puso de moda, básicamente en Estados Unidos, pero para su expolio. Estamos, por lo tanto, ante otra forma de promoción del Spanish Style”.

Sin embargo, a pesar de todas estas iniciativas, tanto institucionales como particulares, fue el Patronato Nacional de Turismo, creado en 1928, quien dio el respaldazo definitivo a la labor promocional iniciada por aquellas primeras tentativas¹⁰³.

El Patronato Nacional de Turismo dedicará gran parte de sus recursos personales y económicos a una misión que considerará de suma importancia: acabar con la imagen retrasada que se tiene de las infraestructuras nacionales con el resto del mundo exterior.

¹⁰⁰ MERINO DE CÁCERES, J.M.: “Óvila: el desdichado final de un monasterio alcarreño” en *Wad- al-Hayara*, nº 12, Guadalajara, 1985, pp. 167- 211.

¹⁰¹ “El País”, 19 de febrero de 2005.

¹⁰² José Miguel Merino de Cáceres defendió, en 1984, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, una Tesis Doctoral sobre *Arthur Byne y los monumentos extrañados: Óvila y Sacramenia*,

¹⁰³ RIAL, J.H.: *Revolution from Above: The Primo de Rivera Dictatorship in Spain, 1923- 1930*, New Jersey: George Mason University Press, 1986.

Con este objetivo como marco general se pondrá en marcha toda una política que tendrá su punto álgido durante la Dictadura del general Primo de Rivera.

Por otro lado, la actuación del Patronato se vio favorecida por un cuadro de optimismo y euforia viajera generalizados, fundamentado en una coyuntura económica próspera. Además, con cambios de todo orden, tanto en la mentalidad como en los usos y costumbres sociales.

De esta manera, la propaganda turística actualiza su lenguaje adaptándose a la nueva sensibilidad y reafirmando sus mensajes a doble banda, por la vía de la palabra y por la imagen¹⁰⁴. El dictador español supo ver en el cine un eficaz instrumento de propaganda e intentó valerse de él para mostrar al mundo el lado más amable de la nación española¹⁰⁵.

En realidad, su actitud venía a continuar el intenso esfuerzo desplegado por los gobiernos españoles, desde la primitiva Comisión Nacional de Turismo y la Comisaría Regia posteriormente, en su afán por construir un discurso en torno a la identidad nacional vehiculado a través de la propaganda turística y, a su vez, de la cinematográfica.

Así, lo constata una colección producida, en tiempos de la Comisaría Regia, por “Studio Film” donde se recoge escenas populares y reportajes costumbristas bajo el nombre de *España pintoresca*. Comenzó en 1914 y cesó en 1920. En total se rodó un total de cincuenta reportajes, en los que se recogía la belleza del paisaje natural y monumental de las distintas regiones españolas, además de inmortalizar las fiestas típicas más representativas.

¹⁰⁴ LAVAU, L.: “Turismo de entreguerras 1919- 1929” en *Estudios turísticos*, nº 67, año 1980, pp. 14-16.

¹⁰⁵ Con el golpe de estado de Primo de Rivera al estado de derecho en 1923, se inició un período dictatorial de siete años de duración contra el que los sectores más progresistas del país se enfrenaron con energía creciente según avanzaba la década. Ellos jugaron un papel decisivo en el esfuerzo general por la modernización del país. Al constituir la punta de lanza que daría paso a las nuevas ideas capaces de combatir el tradicionalismo ideológico impuesto por el régimen militar durante los siete años en los que detentó el poder. Véase MAINER, J.C.: *La edad de plata (1902- 1939). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1983, pp. 176- 181.

Esta producción vino respaldada por una disposición promulgada el 12 de julio de 1918. En ella se dictó el interés del Ministerio de Instrucción Pública de que las distintas Diputaciones y Ayuntamientos tomaran a su cargo el coste de producción de una o más películas de paisajes, tipos, costumbres, monumentos de sus respectivas provincias y poblaciones, con el fin de divulgar lo más sobresaliente y característico de las mismas. Pero dicha disposición cayó en el vacío. Ni las Diputaciones ni los Ayuntamientos hicieron absolutamente nada, excepto el Cabildo canario, la primera institución pública de nuestro país que vio en el cinematógrafo, mucho antes de la publicación de esta disposición, un medio eficaz de difusión¹⁰⁶. Así, lo constata un testimonio recogido en la prensa local, en 1909:

El propósito de adquirir un aparato impresionador de cintas, para que, de este modo, puedan los extraños conocer las múltiples bellezas de nuestro suelo, lo que constituirá un factor importantísimo en pro del fomento del turismo¹⁰⁷

Será en 1915, cuando estas ideas se llevan a la práctica a través del empresario del Teatro Viana de La Laguna, José González Rivero, anunciando su propósito de adquirir una máquina cinematográfica para impresionar cintas, con las que tomar detalles de los más vistosos paisajes.

En el contexto de los años veinte, el Cabildo se reafirmaba en sus pretensiones de principios de siglo confirmando la importancia del cinematógrafo en la labor promocional de la Isla. El siguiente texto es un ejemplo al respecto:

El progreso de nuestra isla y sus impulsos constantes hacia mayores desenvolvimientos, necesita de la conveniencia material y del hallazgo espiritual de exhibirse por todas partes, valiéndose del moderno arte cinematográfico, los inagotables tesoros que perennemente ofrece la mágica policromía de los paisajes tinerfeños¹⁰⁸.

¹⁰⁶ SANDOVAL MARTIN, M^a T.: “La promoción turística a través del sector audiovisual: El caso de Canarias”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 9, 1998, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm>

¹⁰⁷ *Diario de Tenerife*, 1 de Febrero de 1909.

¹⁰⁸ PERALES, A.: “Comentarios para una propaganda de Tenerife” en *Gaceta de Tenerife*, nº 15, 1927.

Fue la primera institución en darse cuenta de que en nuestra propaganda turística en el mundo, y en España misma, faltaba un elemento de gran trascendencia; el cinematógrafo, considerado como un vehículo ideal para dar a conocer nuestros paisajes, pueblos, ciudades, tipos y costumbres¹⁰⁹.

Tendremos que esperar al nacimiento del Patronato Nacional de Turismo para la generalización e intensificación del fomento de los filmes por provincias, ya que el presidente de la nación, Primo de Rivera, sentía suma admiración por el nuevo medio y lo valoraba por su poder propagandístico. No estaba lejos de las opiniones que había vertido el propio Benito Mussolini en la Italia de la época y en uno de sus discursos grabados, llegó a afirmar que:

El cine es uno de los progresos modernos que mayor revaloraría e influencia pueden ejercer en el arte de difusión de ideas¹¹⁰

De este modo, no es de extrañar que en 1925, el gobierno español comunicase a todos los ayuntamientos, gobiernos civiles, cabildos, que:

Se apoyaran a las empresas cinematográficas, dándoles toda clase de facilidades y además que se confeccionarán películas industriales y depropaganda para que sean proyectadas en el extranjero divulgando por el mundo estos asuntos en beneficio de la nación¹¹¹

¹⁰⁹ MENDEZ- LEITE, F.: *Historia del cine español*, Madrid: Rialp, 1965, p. 160.

¹¹⁰ Esta cita forma parte de un discurso de Miguel Primo de Rivera comentado por Rosa Cal en su artículo “Apuntes sobre algunos documentales cinematográficos de propaganda de Estado durante el reinado de Alfonso XIII en AA.VV.: *Libro homenaje a José Altabella*, Madrid: Alianza editorial, 1997, pp. 295-308. La prensa canaria recogió este comunicado en el periódico *La Noticia*, del 5- 10- 1997.

¹¹¹ RAMÍREZ GUEDES, E.: “La producción cinematográfica en Canarias: El Concurso de argumentos del Cabildo Insular de Tenerife de 1926/1927” en AA.VV.: *XI Coloquio de Historia La Nación Americana*, Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II, 1994, pp. 430- 449. Las iniciativas impulsadas por Primo de Rivera encontraron en el gobierno canario su más fiel seguidor. Juan de la Cruz Martín, consejero de la Comisión Permanente del Cabildo propuso, el 13 de septiembre de 1926, invertir de los fondos destinados por el Excmo. Cabildo Insular para propaganda, la cantidad necesaria para la confección de una película que sirviera para presentar el atractivo de la Isla. Así, lo constata la prensa local. Entre los artículos publicados, recogemos el testimonio de A. Perales, en el que señala que: *La intención del Cabildo al convocar el concurso fue clara: realizar por medio de una película cinematográfica una verdadera y eficaz propaganda de nuestra isla*. Véase PERALES, A.: “Comentarios..... op.cit.

Al final de los años veinte, la producción de las películas proyectadas se dispersará entre varias empresas responsables que le venderán sus producciones al Patronato Nacional de Turismo. De estas empresas, las más significativas en el desarrollo de su labor será la llamada “Información Cinematográfica Española” (ICE), del operador Leopoldo Alonso; y, el propio Patronato constituido en productora cinematográfica bajo la denominación empresarial de “España Film” (PNT). La actividad productora de ambas empresas se centrará alrededor de 1929¹¹². Sin embargo, sus resultados son deficientes.

Entre los materiales filmados, distinguimos dos grupos. El primero lo conforman las películas rodadas durante las Exposiciones Internacional e Iberoamericana del año 1929. Los títulos serían *Inauguración de la Exposición de Sevilla* producida por ICE y *Exposición Iberoamericana y España ante el mundo* hecha directamente por el PNT. El segundo grupo lo forman varias series documentales dedicadas a diferentes ciudades españolas. La primera de esas series se denominará genéricamente *Estampas Españolas* y es una producción de Información Cinematográfica Española. La segunda serie tendrá como tema, diversas ciudades de Andalucía.

De este modo, el cine mudo sirvió de refuerzo a la actitud gubernamental a través de una parte de su filmografía que optó por constituirse en vehículo de promoción turística, utilizando sus estrategias discursivas al servicio de la creación de una imagen nacional.

Por consiguiente, el contexto que circunscribe la llegada del cinematógrafo a nuestro país, fue determinante para asociar este nuevo medio de expresión a las pretensiones turísticas y políticas de la época.

Así, la industria turística y la cinematográfica han desarrollado su trayectoria en paralelo, sobre todo, intensificándose en los años veinte. Aunque, institucionalmente, no se creó un organismo que aunara su actuación conjunta, las iniciativas públicas y privadas entrelazaron sus quehaceres en una línea de actuación común.

¹¹² SOTO VÁZQUEZ, B.: “Imagen/ es de España: de los primeros viajeros con imágenes a las imágenes para los primeros turistas” en DEL REY REGUILLO, A.: *Cine, imaginario y turismo...*, op. cit., p. 112.

Para ello, el contexto de la época fue determinante y tiene que decir mucho de la presencia de imágenes con fines turísticos en la cinematografía española de los años veinte. De este modo, las iniciativas turísticas especialmente, entre 1921 y 1930, tuvieron en el cine mudo español una de sus principales estrategias constitutivas, impactando, a su vez, en las actividades de marketing, además de convertirse en una estrategia imprescindible en la comercialización de la imagen identitaria de nuestro país.

Ahora bien, una vez vistos algunos datos de la época que determinaron la aparición de este fenómeno en el contexto cinematográfico español vamos, a continuación, a comprobar su presencia en él, a través de un análisis minucioso de las películas.

2.2. EL FENÓMENO DEL TURISMO INDUCIDO EN EL CINE MUDO ESPAÑOL.

La inducción de imágenes con fines turísticos a través del cinematógrafo es un hecho indiscutible en la cinematografía española de los años veinte.

No es fácil determinar hasta qué punto las películas se producían con la intención de actuar como reclamo para futuros turistas, aunque es una realidad que surgieron en el contexto gubernamental deseoso de promocionar el país ante el mundo¹¹³

Sin embargo, un hecho trascendental para la aparición de este fenómeno, en el contexto circunscrito en nuestra investigación, fue la tardía incorporación de España al circuito turístico europeo, no incluyéndola hasta una década después con la publicación de la primera guía sobre España y Portugal, editada por la firma Baedeker en 1898.

La consideración de esta última fecha reviste especial importancia, al poner de manifiesto que, por lo que respecta al interés por España, las vistas cinematográficas sobre el país exhibidas en las pantallas internacionales actuaron como reclamo e

¹¹³ BAYÓN MARINÉ, F. y FERNÁNDEZ FUSTER, L.: “Los orígenes” en BAYÓN, F. (coord.): *50 años del turismo español. Un análisis histórico y estructural*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1999, pp. 26- 28.

instrumento de atracción de viajeros antes de que lo hicieran las primeras guías editadas por la industria turística. Por tanto, constatamos cómo el desarrollo de la producción cinematográfica primitiva en España caminó en paralelo con la lenta emergencia de promocionar España como destino turístico.

En relación con las revistas cinematográficas de la época, éstas se ocuparon ampliamente de la cuestión. Realizando una visión de los artículos conservados, observamos como existe en la gran mayoría de los directores la sensación de que con sus películas podría colaborar, circunscribiéndose al contexto de la época, como el mejor medio para el fomento del turismo nacional e internacional:

El cinematógrafo ha sido reconocido como el mejor procedimiento para hacer comprender las cosas. Ni los libros mejor escritos educan tan rápidamente a un pueblo como el cinematógrafo, entra por la vista. Su fuerza es avasalladora¹¹⁴

Si realizamos un estudio detallado de los artículos publicados, apreciamos la total convicción de la capacidad inductora del cine, encontrándonos con una gran cantidad de testimonios publicados. Entre ellos, destacamos el siguiente, que ha retomado Garcirrubio:

En los tiempos que corremos, es el cine el medio más eficaz de propaganda. Se trata de un espectáculo que tiene extendido su radio de acción por el mundo entero. Ya por distracción o por recurso, que la gente llena las salas de estos espectáculos.

La propaganda por medio de carteles, no es que esté mal, pero no es una cosa perfecta que digamos. Puede un cartel estar sobre un muro por espacio de un año sin que le haya leído nadie. Y es que el público está cansado de propaganda tan monótona y rudimentaria.

La propaganda sería formidable, mundial. Se convirtiera España en un país de verdadera atracción y turismo. Lo que hace falta es voluntad para conseguirlo. Eso es todo¹¹⁵.

¹¹⁴ PEROJO, B.: “EL resurgimiento de la película española” en *El Cine*, nº 815, 1927.

¹¹⁵ GARCIRRUBIO, C.: “El cine, agente de turismo” en *Vértigo*, nº 12, 1995, pp. 4-5.

De ahí, el enorme debate que se abrió en torno a las imágenes que debían proyectarse desde el cine, pues cada película era considerada una embajadora nacional en el exterior. Por eso, los más críticos, como Benito Perojo, juzgaban la reducción de éste a una simple finalidad patriótica y cultural.¹¹⁶

De este modo, la defensa de la capacidad de inducción del cine era un hecho incuestionable, recogida ampliamente por la prensa de la época, que se reitera constantemente en las mismas ideas.

Si analizamos este corpus, específicamente, percibimos como la inmensa mayoría estaba convencida que nuestro país estaba preparado para llevar a cabo dicha tarea¹¹⁷. Existía una sintonía común de que era el momento idóneo para tomar las riendas de la exportación de la imagen de España a través del cinematógrafo, por proporcionar éste una mayor garantía respecto a otros medios de expresión y así se exponía en las revistas especializadas¹¹⁸. Además, la mayoría de las opiniones coincidían en la necesidad que tenía España de cantar sus glorias pasadas al mundo moderno y nada mejor para ello que el cinematógrafo.¹¹⁹

Por otro lado, es frecuente, también encontrar en estos testimonios el descontento hacia las instituciones gubernamentales por el escaso apoyo que daban al cine. Critican su inconsciencia y falta de criterio a la hora de no valorarlo en su tarea inductora. El siguiente texto de Benito Perojo es valorativo al respecto:

Teniendo esto en cuenta, no es comprensible cómo no lo ha adoptado nuestro gobierno para ilustrar a los pequeños pueblos donde la civilización ha llegado muy superficialmente, con el cinematógrafo el pueblo más inculto adquiere lo que le falta; sin darse cuenta, al cabo de poco tiempo, sus usos y

¹¹⁶ REY, F.: “En defensa de las películas españolas” en *El Sol*, 30 de marzo de 1930.

¹¹⁷ BUCHS, J.: “¿Qué orientación debe darse a la producción cinematográfica nacional?” en *La Pantalla*, nº 62, 1929.

¹¹⁸ *La Pantalla*, nº 62, 1929.

¹¹⁹ BUCHS, J.: “¿Qué orientación debe darse a la producción cinematográfica, op.cit..

costumbres se van olvidando produciéndose el cambio paulatinamente,
dulcemente¹²⁰.

Hemos comprobado, como la cuestión ocupó un lugar destacado en la prensa cinematográfica, intensificándose en los años veinte, coincidiendo con la creación del Patronato Nacional de Turismo, en 1928.

Como punto de partida en el análisis de este fenómeno en el cine mudo español es necesario para ello hacer una distinción entre exhibición e inducción.

En relación al primer término, uno de los significados recogidos en el Diccionario María Moliner es: “poner una cosa ante la vista de la gente”. Otra definición dada es “procurar ser visto en algún sitio de lo cual uno presume o está satisfecho”. Mientras que el segundo hace referencia a “hacer con consejos, promesas que alguien realice cierta acción¹²¹”.

El primer concepto quedará asociado al cine primitivo, más preocupado en mostrar lo pintoresco y lo exótico. Esto se debe, en cierta medida, porque el cine estaba en sus primeros pasos y sus ideas eran muy limitadas. No se podía pensar por aquel entonces en pedirle más al nuevo instrumento, es decir, no podía recoger más que puras imágenes y olvidar por el momento cualquier otra intencionalidad.

Este hecho, explica la generalización en el cine primitivo español de un tipo de imágenes más preocupadas en la exhibición que en la inducción propiamente dicha. Los “reporteros” de los hermanos Lumière fueron los primeros en impresionar este tipo de imágenes en nuestro país con el fin de dar a conocer las ciudades españolas y sus paisajes más típicos¹²².

¹²⁰ PEROJO, B.: “EL resurgimiento de la película española” en *El Cine*, nº 815, 1927.

¹²¹ DICCIONARIO ESPAÑOL, MARÍA MOLINER, Madrid: Gredos, 2000.

¹²² GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona: editorial Ariel, 2002.

Fue Alejandro Promio quien, en representación de la Casa Lumière, filmó, entre el 12 de junio y 14 de junio de 1896, las primeras imágenes de ese tipo¹²³. Las primeras de ellas se rodaron en Barcelona bajo las denominaciones de *Place du port à Barcelon* y *L'Arrivée des toréadors*. En Madrid, se filmó *Puerta del Sol* y la *Porte de Toled*¹²⁴. En Sevilla se tomaron las tradicionales *Vistas españolas* con muestras de corridas de toros, bailes, procesiones y ferias¹²⁵.

Así, Sevilla se convirtió en la tercera ciudad española en despertar el interés de los Lumière para impresionar dichos motivos.

Desde 1895, los operadores de los Lumière tomaron a Andalucía como el principal enclave para filmar su naturaleza, paisajes urbanos y folklore. La Semana Santa y la Feria de abril constituyen motivos prioritarios de su temática. Los filmes rodados en Sevilla responden a las denominaciones “*Corridas de toros*”, “*Danzas españolas*” y “*Diversos*”¹²⁶.

Con posterioridad, diversas entidades francesas acuden a Andalucía para filmar su naturaleza, paisajes urbanos y monumentales. El cine exhibicionista se estaba consolidado en nuestra cinematografía conforme se generalizaba el cinematógrafo en nuestro país.

Así, igual que la labor emprendida por los Lumière, la casa francesa Gaumont también rodó, a comienzos del siglo XX, en Andalucía. Entre otros títulos, destacan los filmados en la capital hispalense: *el Puente*, *la Catedral del oro*, *Danza gitana sevillana*, y los rodados en Granada, *Panorama de la Alhambra*, *panorama de Granada desde la*

¹²³ PÉREZ PERUCHA, J.: “Narración de un aciago destino, (1896- 1930)” en AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 23.

¹²⁴ AA.VV.: *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1996, p. 15.

¹²⁵ UTRERA, R.: “Presentación”, en *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Sevilla: Padilla Libros, 1997. Recogido por NAVARRETE, L.: “La española en el cine”, en POYATO, P. (Comp.): *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba: Plurabelle, 2005. Págs. 23-31.

¹²⁶ UTRERA, R.: “Prehistoria del cine en Andalucía” en UTRERA, R. y DELGADO, J. F.: *Cine en Andalucía*. Sevilla: Ediciones Argantonio, 1980.

Alhambra y Granada. En Córdoba, en 1906, se realizó *la vista panorámica del Paseo de Victoria*¹²⁷.

La empresa catalana Marro y Baños, desde 1906, también se animó en la exhibición de este tipo de cine y rodó por Andalucía algunos de sus películas más emblemáticas, como *Panorama de Huelva*, *Panorama de Sierra Morena*, *De Málaga a Vélez Málaga* o *Vista del Muelle de Cádiz*. También, Ricard de Baños recorrió en 1907 Sevilla, Vélez-Málaga y Granada, filmando las fiestas populares y los paisajes. Félix Mosguich fue otra de las personas encargadas de venir a España por la casa londinense Charles Urban para impresionar visitas de Córdoba, Granada y Sevilla¹²⁸.

Otras personalidades del panorama español también filmaron imágenes de carácter atraccionista. Segundo de Chomón lo hizo en Barcelona, Burgos, Gerona, Zaragoza; Fructuoso Gelabert en Barcelona; Ramón de Baños en Madrid, Valencia, Zaragoza; Ignacio Coyne y Antonio Tramullas en Zaragoza, Daroca, Tarazona. En Asturias, Sellier filmó, siguiendo las pautas introducidas por los Lumière, cuadros característicos de la ciudad en la que vivía, como *Plaza de la Mina*, *Temporal en Riazor*, ambas de 1897. Los Pradera, a la manera también de los operadores Lumière, impresionaron filmes en Galicia, en concreto, *A Coruña: La salida de la iglesia de los jesuitas*, *Panorama del Cantón*, *Obelisco y la estatua del Caballo*¹²⁹.

Sin embargo, en esa búsqueda de imágenes, en donde se aúnan lo pintoresco y lo exótico, se encuentra el origen de la intencionalidad turística del cine. De este modo, paralelamente a este cine exhibicionista, nos encontramos en el contexto de la cinematografía española imágenes que transmite otro tipo de finalidad.

¹²⁷ CARLOS FERNÁNDEZ, M.: *Hacia un cine andaluz*, Algeciras: Colección Viento y Agua, 1985, p. 17.

¹²⁸ CAMARERO GÓMEZ, G.: “Las versiones filmicas de zarzuelas en el marco del pintoresquismo español de los años veinte” en AA.VV.: *Cinema i teatre: influències i contagia*, Girona: Museu de Girona - Ajuntament de Girona, 2006, p.274.

¹²⁹ GUBERN, R.: “Los difíciles inicios” en AA.VV.: *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Oviedo: Ediciones Trea, 1997, p. 12.

Es el caso de *La Salida de misa de 12 de la basílica del Pilar de Zaragoza*, realizada por Eduardo Jimeno en 1896. En ella, si hacemos un análisis detallado de sus secuencias, observamos cómo está rodada en un plano general, con encuadre frontal, en el que los seres humanos salen del templo, los fieles, ocupan menos de la mitad inferior del fotograma mientras que la fachada de la iglesia, con su gran puerta abierta en el centro, ocupa más de la mitad superior¹³⁰. Hay también una tendencia de contrapicado, de abajo a arriba, que recuerda a la perspectiva pictórica renacentista.



Fotograma de la película *Salida de misa de 12 de la basílica del Pilar de Zaragoza*

La asimetría de la composición transversal es debida, sin duda, a la necesidad de hacer reconocible para el público una parte amplia de la fachada de la basílica, con su portalón, lo que significa que para Jimeno era más importante el monumento, la auto-identificación de éste que la gente en sí. Este ejemplo, demuestra cómo no todas las

¹³⁰ LETAMENDI, J. y SEGUIN, J.C.: “Los orígenes del cine español”. *Cuadernos de la Academia*, nº 1 (“Un siglo de cine español”). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 13-27.

vistas de las ciudades, propias del cine primitivo, están asociadas a la atracción sino que escondían otro tipo de finalidad, ajena a un simple exhibicionismo¹³¹.

De todos modos, *La Salida de misa de 12 de la basílica del Pilar de Zaragoza* constituye uno de los ejemplos más representativos del cine primitivo de “entradas y salidas”. Los hermanos Lumière hicieron *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, en 1895, y Fructuoso Gelabert, *Salida de los fieles de la Iglesia de Santa María de Sants* en 1896. Lo que se buscaba era captar personas en movimiento.

En 1906 ya era un hecho consumado la presencia de imágenes ajenas al discurso narrativo en el contexto cinematográfico español. Así, nos encontramos con el documental *Mallorca* rodado en ese año, realizado por Ricard de Baños dentro de la serie que éste llevó a cabo para la Hispano Filmes y que no se conserva. Tampoco ha llegado hasta nosotros el documental que filmó Fructuoso Gelabert¹³² en 1908, con el título *Mallorca dorada*. El film intentaba recoger las costumbres típicas mallorquinas y los paisajes más conocidos, tales como Valldemossa, Artá, la isla Dragonera, el Castillo de Bellver y diversos edificios señoriales de Palma¹³³.

En sintonía con estos documentales, se presentó *Barcelona en tranvía*, dirigida por Ramón de Baños, estrenada en 1909. Este documental también presenta una intencionalidad turística alejada de un simple exhibicionismo. Se trata de un reportaje realizado por encargo del Metropolitan Cinemaway. En ella, se recoge el recorrido que va desde la circunvalación de Atarazanas a la Bonanova, ofreciendo numerosas vistas de la ciudad y sus gentes.

¹³¹ Véase SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Los Jimeno y los orígenes del cine en España*, Zaragoza: Filmoteca de Zaragoza, 1994. FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*, Madrid: Filmoteca Nacional, 1959.

¹³² Véase FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *Fructuoso Gelabert, fundador de la cinematografía española*, Madrid: Filmoteca Nacional, 1957. FALQUINA, A.: *Vida y filmografía de Fructuoso Gelabert*, Madrid: Taurus, 1974. DE LASA, J. F.: *El món de Fructuós Gelabert, Barcelona: Generalitat de Catalunya*. Departament de Cultura, 1988. CAPARRÓS LERA, J. M.: *Memoria de dos pioneros: Fructuós Gelabert y Francisco Elías*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e hispanoamericanas, 1992.

¹³³ GONZÁLEZ LÓPEZ, P.: “El cine mudo en Barcelona” GONZÁLEZ LÓPEZ, P.: “El cine mudo en Barcelona”. *Cuadernos de la Academia*, nº 1 (“Un siglo de cine español”). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp-29-51.

Ese mismo año, los hermanos Baños ruedan *Valencia en tranvía* y de *Málaga a Vélez-Málaga*, pertenecientes a la misma serie, y *Barcelona vista en globo*, todas de interés turístico.

Por otro lado, en 1910, Gil igual que hicieron los Pradera en A Coruña, impresiona imágenes de las fiestas de Vigo. Lo interesante de las películas que rodó Gil fue la procedencia económica para su producción, siendo costeadas por asociaciones de emigrantes gallegos en América, para que los que allí trabajaban pudieran recordar su tierra natal. Se trata de uno de los primeros documentales cuya finalidad explícitamente estaba destinada a la exportación de la imagen de Galicia con fines promocionales o divulgativos de fecha tan temprana.

Conforme avance la época y nos adentramos en los años veinte, el cine deja atrás sus inclinaciones exhibicionistas, propias del cine primitivo, para acercarse a unas más que evidentes pretensiones turísticas en sintonía con las iniciativas institucionales de la época. Así, nos encontramos con proyectos como la Betis Films, una sociedad compuesta por José María Ibarra, Julio y Manuel Muñoz y Fernández de Aguilar, Francisco Molero y Juan Jiménez Moreno, cuyo objetivo será producir películas documentales que ofrezcan las bellezas urbanas y rústicas de las tierras andaluzas.

Más tarde, el encuentro entre Javier Sánchez- Dalp y Carlos Emilio Nazarí supuso la elaboración de otro proyecto cinematográfico, cuyo propósito estaba en filmar una serie de películas sobre las peculiaridades turísticas de la tierra andaluza. Posteriormente, la Betis Films pasaría a denominarse Dalp- Nazarí¹³⁴.

Pero, ¿cuándo encontramos la presencia de este tipo de imágenes en el cine de ficción en el contexto español?

Las dos primeras películas españolas en las que apreciamos este tipo de imágenes fueron *Gérone, la Venise espagnole*, de 1911, y *Barcelone et son parc*, de 1912. Ambas están filmadas por Segundo de Chomón para la productora francesa Pathé, y pensadas para ser vendidas para el extranjero.

¹³⁴ UTRERA, R.: *Las rutas del cine en Andalucía*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, p.6.

A su vez, *La España trágica o Tierra de sangre*¹³⁵, realizada por Rafael Salvador 1917, es otra de las películas pioneras en la presentación de imágenes que evidencian una conexión con lo turístico¹³⁶. En este caso, Salvador, incasable director de películas documentales con temas taurinos, buscó motivos que interesarán a un público ávido de ver cine y su audacia no tuvo límites al escoger argumentos para sus proyectos, utilizando hasta la saciedad los recursos del folletín¹³⁷.

En esta producción, en realidad la trama argumentativa es un pretexto para el lucimiento del paisaje y los monumentos más emblemáticos. Así, se nos presenta con insistencia machacona, el Puente Romano, el Patio de los Naranjos y la Mezquita de Córdoba; los riscos de Sierra Morena, las calles tortuosas de Tetuán, el Patio de los Cipreses de la Cartuja de Jerez, la casa del Greco y la Posada de la Sangre, de Toledo; el Parque de María Luisa y la Giralda de Sevilla.

Precisamente, un testimonio de la época, el del escritor Antonio de Hoyos y Vinent, nos revela como su argumento quedaba relegado a un segundo término:

Para esta historia sencilla, las decoraciones más bellas brindan su fondo. Cuanto hay de pintoresco e interesante en Andalucía y en el Norte africano va desfilando en cuadros bellísimos por la pantalla.

Es el Cortijo con su pintoresca ganadería, las dehesas, los maravillosos paisajes de las sierras, los tentaderos de reses bravas, la curiosa vida de los toreros, el bello puente romano de Córdoba, las mezquitas cantadas por el poeta, la pampa alba y rosa del bosque de los almendros en flor, la dorada maravilla del patio de los Naranjos en Córdoba; las abruptas sinuosidades de Sierra Morena, el puerto de Algeciras, Jerez con sus prodigios; la Cartuja, en que se admira el patio de los azulejos, el de los Cipreses y el pórtico, el

¹³⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año 1918. Género: drama. Producción: Salvador Films. Director: Rafael Salvador. Argumento: Basado en la obra homónima de Pedro de Répide. Guión: Rafael Salvador. Fotografía: Fructuoso Gelabert, J.M. Maristany. Intérpretes: Carmen Villasán, José Portes, Antonio Calvache, Angelita Rivas, Juan Argelagues, José Durany, Fernando Viola, Manuel Viola. Duración: 36 segundos.

¹³⁶ GÓMEZ MESA, L.: “Historia del cine mudo español” en *Anthropos. Boletín de Información y Documentación*, nº 58, 1986.

¹³⁷ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, B.: *Córdoba en el cine*, Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1991, p. 1.

sevillano parque de María Luisa (...) Así, en peregrino desfile de cosas arbitrarias, llenas de luz y de color, transcurre la España Trágica¹³⁸

Conforme nos acercamos a los años veinte el cine español abandona su carácter exhibicionista evidenciando, cada vez, la conexión entre la incitación al turismo y las imágenes cinematográficas¹³⁹. Muestra de ello, son los innumerables filmes que se ruedan con esta característica. Así, el cine deja de exhibir para inducir, en un buen porcentaje de los filmes producidos de la época.

Desde el cine norteamericano¹⁴⁰, nos llega *Blood and Sand*¹⁴¹ (“Sangre y Arena”), de Fred Niblo, en 1922, adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez¹⁴², que se rodó íntegramente en España. En ella, recorremos algunos lugares de Madrid y Granada a lo largo de las seis partes en las que se subdivide el filme. A través de lo pintoresco y lo local se adhiere una intencionalidad evidentemente turística¹⁴³.

Despertó críticas muy variadas y según el propio Orson Welles fue una:

Fantasia de Hollywood, romance pintoresco, la típica tontería atractiva que pudiera servir de soporte a Valentino¹⁴⁴

¹³⁸ CABRERA, J.A.: *Historia de la cinematografía española 1896- 1949*, Madrid: Gráficas Cinema, p. 183.

¹³⁹ SÁNCHEZ SALAS, D.: *El cine español de los años veinte a través de su adaptación a las obras narrativas españolas*, Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2007.

¹⁴⁰ El cine norteamericano cada vez se sentía más atraído por las ciudades y la geografía de los escenarios que ofrecía España, especialmente los de Andalucía, convirtiéndose en pionero en la inducción de imágenes, con una finalidad ajena, al discurso narrativo del paisaje urbano y rural de nuestro país. Véase PERALES BAZO, F.: “La geografía andaluza como plató Hollywoodense.” en AA.VV: *Andalucía, una civilización para el cine*, Sevilla: Padilla Libros, 2001, pp. 125-149. COLÓN PERALES, C.: *Sevilla, ciudad del deseo (de Pierre Louys a Joseph Von Sternberg)*, Sevilla: El ojo andaluz, 1993.

¹⁴¹ Ficha técnica. Nacionalidad: Estados Unidos. Año: 1922. Producción: Famous Players Lasky (Estados Unidos). Director: Fred Niblo. Guión: June Mathis. Fotografía: Alvin Wyckoff. Intérpretes: Rodolfo Valentino, Lila Lee, Nita Naldi, George Field, Walter Long, Rosa Rosanova, Leo White, Charles Belcher, Jack Winn, Marie Maristini, Gilbert Clayton, Harry Lamont.

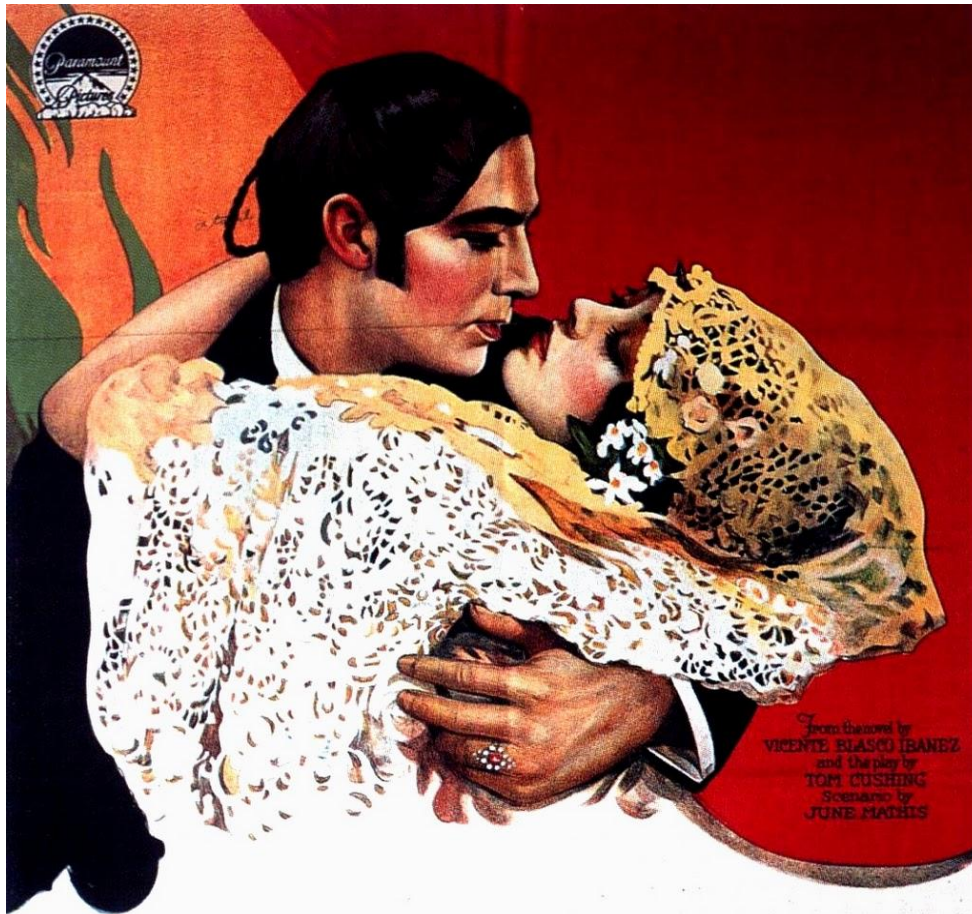
¹⁴² Sobre la obra de este autor y el cine, puede verse CORBALÁN TORRES, R. *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1998.

¹⁴³ RUIZ ALVAREZ, E.: *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 2004, p. 184.

¹⁴⁴ “Sangre y Arena” (Estados Unidos 1922), Fred Niblo. Colección de Cine Mudo (Filmax 1994). Presentación a modo de prólogo a cargo de Orson Welles.

Y lo cierto es que no faltan en esta película ninguno de los elementos del *typical andalussian*. Nada más comenzar, los créditos se ofrecen sobre un lustroso capote extendido por unas manos inocentes; la imagen siguiente es un plano del Barrio sevillano de la Feria (la céntrica calle Mateos Gago) con la Giralda al fondo; el guarnicionero, la plaza de toros, las largas patillas, los sombreros de ala ancha, colgantes con crucifijos, mantillas, y peinetas, arrítmicas palmas, desconchados por doquier o el cuadro flamenco, son algunos de los elementos que se apropia Hollywood y contrastan con la casa de la amante del torero, que es un lujo asiático, al más puro estilo de cuento de las mil y unas noches¹⁴⁵.

¹⁴⁵ MÉNDEZ DOMÍNGUEZ, M.: Hollywood les presenta: Andalucía en AA.VV.: *Andalucía, una civilización para el cine*, Sevilla: Padilla Libros, 2001, pp. 211.



JESSE L. LASKY
Presents

Rodolph Valentino

IN
a FRED NIBLO Production

BLOOD AND SAND

SUPPORTED BY
LILA LEE and NITA NALDI

A Paramount Picture

El cine español produjo ejemplos similares, como *La verbena de la Paloma*¹⁴⁶, dirigida por José Buchs, cuyo estreno tuvo lugar el 13 de diciembre de 1921. Emilio Pozuelo colocó oportunamente decorados que representan una calle típica donde, con minuciosidad, donde son reproducidos todos los elementos típicos del Madrid castizo. En la misma línea cabe destacar *Carceleras*¹⁴⁷, rodada por José Buchs en 1922, zarzuela homónima de Ricardo Rodríguez Flores y música de Vicente Díez Peydro.

Dichas adaptaciones fueron las pioneras en la introducción de este tipo de imágenes. En *Carceleras*, Los enclaves más típicos y prototípicos de la ciudad de Córdoba son los verdaderos protagonistas y, así, vemos discurrir con intencionado detalle, la plaza de la Fuenseca, la Venta de los Pedroches, la Virgen de los Faroles, la Ribera, Santa Marina, la antigua cárcel, la fuente del Patio de los Naranjos, la Mezquita, la Puerta de las Dádivas, diversas calles del entorno del Alcázar Viejo, el Asilo Madre de Dios, la antigua Prisión Militar, la Plaza del Potro o el Cristo de los Faroles.

¹⁴⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1921. Director: José Buchs. Argumento: Según la zarzuela homónima de Ricardo de la Vega y el maestro Tomás Bretón. Guión: José Buchs. Fotografía: Alberto Arroyo, Juan Solá Mestres. Ayudantes de fotografía: Carlos Pahissa, Manuel Novoa, Bernardo Perrote, Agustín Macasoli. Decorados: Emilio Pozuelo. Intérpretes: Elisa Ruiz Romero "Romerito" (Susana), Florián Rey (Julián), Julia Lozano (Casta), José Montenegro (Don Hilarión), María Anaya (Doña Antonia), Felisa Lázaro ("Señá" Rita), Ricardo Quílez (Tabernero), Leopoldo Suárez (Don Sebastián), Alfredo Corcuera (un "pollo"), Antonio Berdegue (joven dormilón), Consuelo Reyes (Mercedes, la costurera), María Comendador, Francisco Cejuela, Javier de Rivera. Estudios: Atlántida (Madrid), Hispania Films (Madrid). Sinopsis: La acción transcurre durante las madrileñas fiestas de la Virgen de la Paloma. La historia se centra en los amoríos en torno a Julián y Susana y la supuesta infidelidad de ésta con el boticario Don Hilarión. Al final, ambos jóvenes se reconcilian.

¹⁴⁷ Véase los estudios realizados al respecto: "Carceleras (1922)", en FREIXEES SAURI, J. (ed.): *Guía de la industria y el comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo*, Barcelona: Arte y Cinematografía, 1924, p. 104. CÁNOVAS BELCHÍ, J. "Carceleras (1922)", en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, pp. 40-42. GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS BELCHÍ, J. "Carceleras (1922)", en *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921-1930*, Madrid: Filmoteca Española, 1993, pp. 40. JURADO ARROYO, R.: *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*, Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1997, pp. 95-99.

A *La Verbena de la Paloma* de 1921 y a *Carceleras* de 1922 le siguen otras producciones como *Maruxa*¹⁴⁸ dirigida por Henry Vorins; y *Curro Vargas*¹⁴⁹, nuevamente con José Buchs como director, en 1923¹⁵⁰. De la primera, el atractivo de la cinta deriva de su rodaje íntegramente en exteriores al aprovechar la natural belleza de sus paisajes gallegos. Cuidadosamente elegidos, desfilan ante nosotros las casas blancas de Cangas, las fiestas de Bouzas, la hidalga villa de Porriño, la ciudad clerical de Tuy, así como una infinidad de parroquias.

La segunda se filma en Granada y la Alhambra. El peso narrativo del filme es apoyado constantemente con las imágenes de la ciudad y sus monumentos más emblemáticos. La

¹⁴⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1923. Producción: Higinio Troncoso, Ernesto González. Director: Henry Vorins. Argumento: Según la zarzuela de Luis Pascual Frutos y el maestro Amadeo Vives. Guión: Ernesto González, Antonio Rey Soto. Fotografía: Luis R. Alonso. Intérpretes: Paulette Landais (Maruxa), Florián Rey (Pablo), Elvira López (Rosa), José Mora (Rufo), José Aguilera (señorito Antonio), Asunción Delgado (Dorotea), Antonio Mata (Buenaventura). Sinopsis: En una aldea gallega viven Dorotea y Buenaventura, matrimonio de ancianos cuya ilusión será casar a su sobrina Rosa, rica heredera de la que son tutores, con su hijo Antonio. Sin embargo, la llegada de Rosa, después de su estancia en el colegio, no puede sino decepcionarles: ambos jóvenes no parecen agradarse en absoluto, y tanto su sobrina como Antonio se sienten atraídos, respectivamente, por Pablo y Maruxa, pareja de pastores al servicio de Buenaventura. Para citarse y hablar con ellos, Rosa y Antonio utilizan a Rufo, el mayordomo, que, a su vez, procura interrumpir estos encuentros, pues conoce las intenciones de sus viejos amos e intentan que estas relaciones no prosperen. Aprovechando que Maruxa no sabe escribir, Rosa le redacta una carta en la cual cita a Pablo por la noche, pero, adelantándose la hora dictada por la pastora sin que ésta lo sepa. Sus intenciones son presentarse ella y verse a solas con Pablo. Sin embargo, Antonio, que ha tenido acceso a la carta, cambia, a su vez, la hora de la cita, de manera que sin saberlo los cuatro quedan citados a la vez: por una parte se encuentran Pablo y Maruxa, que marchan juntos, y, por la otra, Antonio y Rosa, que, disfrazados de pastores, no se reconocen. Al descubrirse finalmente sus identidades, comprenden que se aman.

¹⁴⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1923. Producción: Film Española. Director: José Buchs. Ayudante de dirección: Francisco Cejuela. Argumento: Según la zarzuela homónima de Joaquín Dicenta, Manuel Paso y el maestro Ruperto. Guión: José Buchs. Fotografía: José María Maristany. Decorados: Emilio Pozuelo. Intérpretes: Ricardo Galache (Curro Vargas), Angelina Bretón (Soledad), María Comendador (Doña Angustias), José Montenegro (Padre Antonio), María Anaya (Tía Emplastos), Laura Pinillos (Rosina), Antonio Gil Varela "Varillas" (Timoteo), Ramón Meca (Don Severiano, el usurero), Alfredo Corcuera (Sansón), Manuel Montenegro (Regúlez), Mariano Aguilar (Don Miguel Romero), Manuel San Germán (capitán Velasco), Celso Lucio (marido de Soledad), Luisito Armenta y Medina (Curro Vargas, niño), Fernando Roldán, José María Lado. Argumento: La historia tiene lugar a comienzos del siglo XIX en un pueblo de Granada. Tras la muerte de Juan de Vargas, su hijo Curro queda en la miseria al ser embargados sus bienes por el usurero Severiano. El cura se hace cargo del muchacho siendo el responsable de su educación. Un día conoce a Soledad, hija del usurero, surgiendo una amistad que acaba en amor no autorizado. A pesar de la oposición paterna, Curro puja por la muchacha en el baile de la fiesta, perdiendo finalmente debido a su falta de recursos económicos. Decide entonces partir a América y volver con fortuna para desposar a la joven, no sin antes amenazar de muerte a quien osara pretender a Soledad. Durante su estancia en América, llega al pueblo un joven apuesto que finalmente acaba casándose con la muchacha. Con el retorno de Curro, ya enriquecido, el drama se precipita. De nuevo en la puja, gana Curro y al abrazar a la joven, preso de una ciega pasión, ocasiona su muerte. Estudios: Film Española, estudios provisionales en la calle Maldonado (Madrid)

¹⁵⁰ LLINÁS, F.: *Directores de fotografía del cine español*, Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989.

película cuenta con numerosos intertítulos que anuncian puntualmente todos los acontecimientos antes de que las imágenes nos las muestren, convirtiendo éstas en meras ilustraciones.

En 1924, se estrenan *Venganza isleña*¹⁵¹ de Manuel Noriega; y *Edurne, modista bilbaína*¹⁵² de Telesforo Gil. En ambas, el paisaje regional de Mallorca y del País Vasco son los protagonistas absolutos. De la primera, los más bellos lugares de la isla sirven de

¹⁵¹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1924. Producción: Atlántida S.A.C.E. Director: Manuel Noriega. Argumento: Según la obra de Andrés Pérez de la Mota. Fotografía: Enrique Blanco, José Martín, Juan Andreu, Luis R. Alonso. Foto- fija: Manuel Novoa. Exteriores: Palma de Mallorca: interiores del Castillo de Bellver, desembarcadero, Catedral (Puerta Mayor y del Mirador), Lonja, Puertas de San Francisco, San Miguel y Montesión, patio de Sant Antoniet, patio de la Casa del marqués de Sollerich, Salón del Círculo mallorquín, patio de la casa de Oleza, Castillo de la Almudaina, Arco de la Almudaina, calle de Palacio, ventana de la casa de los marqueses de Palmer, Paseo de las Cuatro Campanas, Paseo del Borne, Fuente de las Tortugas, Castillo de Bendinat, Valldemosa, Portopí, Terreno, Caserío de Génova, Cala de San Vicente, Jardín de Raxa, Minas de Alaró y Alcudia, Selva, Manacor, Cuevas del Drach, Capdepera, Salinas de Santanyi, Soller, Bañalbufar, Finca “Son San Juan”, propiedad de Luis Despuig (Mallorca). Intérpretes: Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Asunción), Maruja Retana (Renata), Francisco Ortega (Jaime), Javier de Rivera (Jorge), José Rogés (Raimundo), Felipe Reyes (Conde de Las Argilas), Antonio Zaballos, Carmen Cremades (Mara), Juan Nadal (Lorenzo), Manuel Noriega (“Tiburón”), Aurora Ruiz Romero, Basilia Martínez, Consuelo Martínez, Clotilde Romero, José Argüelles. Sinopsis: En un pueblo de Mallorca, Mara y sus dos hijos, Asunción y Raimundo, viven en una masía. Asunción, aunque está enamorada de Jaime, un muchacho serio que trabaja como secretario de un hombre de negocios, es obligada por su hermano a casarse con Jorge, un pescador, vivaracho y pendenciero que la hace desgraciada. A ello se suma la pasión que Jorge siente por Renata, una moza que con sus intrigas logra enemistar no sólo al matrimonio, sino también a Jaime y Raimundo. Al poco tiempo, Raimundo muere y Jaime es acusado por Renata, injustamente, de su muerte. Puesto en libertad por el juez, Jaime desaparece de la isla, hecho que le hace aún más sospechoso. Pasan los años, y Asunción y Jorge, ya casados, pese a la misteriosa oposición de la madre de Asunción, y el padrino de Jorge, un viejo lobo de mar apodado “Tiburón”, y con dos hijos, mantiene una relación de odio mutuo, por culpa de la pasión que aún siente Jorge por Renata, de la cual Asunción es la más perjudicada. Mientras tanto Jaime, que ha llegado a Nueva York, se hace allí una posición, enriqueciéndose. Enamorado aún de Asunción, y dispuesto a recuperarla y vengarse de Renata, vuelve a la isla. Finalmente éste se venga y el misterio sobre la muerte de Raimundo se desvela deshaciéndose así el engaño.

¹⁵² Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1924. Producción: Aureliano González “Shylock”, Telesforo Gil, Francisco Torquemada, Leandro Echemendía. Director: Telesforo Gil del Espinar. Ayudante de dirección: Mauro Azkona. Argumento: Telesforo Gil del Espinar. Guión: Telesforo Gil del Espinar. Fotografía: Aureliano González “Shylock”, Félix González. Intérpretes: Telesforo Gil del Espinar (José Mendizábal “Josechu”), Nieves González (Edurne), Teresa González, Félix González “Gon- Ver” (Alberto Aldasoro), Cesáreo Fraguas, Carmen Gil (niña), Isabel Gil (niña), Victoria Gil (niña). Estudio: Improvisado en el chalet Iralabarri. Sinopsis: Tras quedarse viuda, Marta, para sostener a sus dos hijos, Edurne y Josechu, parte hacia San Sebastián para emplearse como nodriza. Diez años después, Josechu trabaja en uno altos hornos y Edurne lo hace como modista, siendo acosada por Don Bruno, el casero del piso en el que se alojan. Un día en el campo, cuando éste pretende abusar de ella, sale en su defensa Alberto, un estudiante universitario de buena familia, con el que la muchacha entabla amistad. Su hermano, sin embargo, no ve con buenos ojos esta relación con un joven de distinta posición social, y se opone a ella. Con la crisis industrial, Josechu se queda en paro; circunstancia que aprovecha el casero, sediento de venganza, para deshauciarles. Josechu encuentra trabajo en una mina de Gallarta, hacia donde la familia se traslada. Alberto, una vez obtenido el título de ingeniero, regresa a Bilbao en busca de Edurne, pero no consigue encontrarla. Más tarde, será empleado en la misma mina donde trabaja Josechu, que continúa negándose a aceptarlo, pero al descubrir que éste fue el niño amamantado por su madre, accede, finalmente, de buen grado al enlace de éste con su hermana.

marco a la controvertida historia, incluyendo interiores en el castillo de Bellver, la Catedral, la Lonja, el castillo de la Almudaina, Valldemosa, Alcudia, Manacor, las cuevas del Drach, Capdepera y Soller.

En el segundo filme, las vistas exteriores lo convierten en un auténtico documental de la época, desfilando por él las principales calles y edificios bilbaínos de momento¹⁵³.

En 1925 se presentó *La Casa de Troya*¹⁵⁴, dirigida por Manuel Noriega y Alejandro Pérez Lugín, adaptación de la novela homónima del propio Alejandro Pérez Lugín. En ella, predomina el plano general y la figura del protagonista apenas importa. Lo que sí importa es el pórtico monumental de la entrada de la Catedral de Santiago de Compostela. Aquí queda claro la supeditación de la trama argumentativa por el monumentalismo, como sucede también, por ejemplo en *Carceleras* respecto a Córdoba.

Incluso, podemos ver evidenciada la conexión entre la incitación al turismo y este tipo de imágenes cinematográficas en una publicidad de *La Casa de Troya*, película que, según *Arte y Cinematografía*, daba a conocer:

Las bellezas vergonzosamente ignoradas de un encantadora región española
y como consecuencia conocemos repetidos casos de nacionales y extranjeros
que no habían visto Galicia y que después de haberla admirado en la película,
no pararon hasta visitarla¹⁵⁵

¹⁵³ Véase RUIZ ÁLVAREZ, E.: *El cine mudo español en sus películas*, op.cit., 2004.

LETAMENDI, J.: *Aportaciones a los orígenes del cine español*, Barcelona: Royal Books, D.L., 1996.

AA.VV.: *Cine mudo español: un primer acercamiento a la investigación*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991.

¹⁵⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1925. Producción: Troya Film (Madrid). Director: Alejandro Pérez Lugín, Manuel Noriega. Ayudante de dirección: José Argüelles. Argumento: Según la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín. Guión: Alejandro Pérez Lugín, Manuel Noriega. Fotografía: José Gaspar, Agustín Macasoli, Alberto Arroyo. Interpretes: Pedro Elviro ("Pitouto"), Carmen Viance (Carmiña Castro Retén), Luis Peña Sánchez (Gerardo Roquer), Florián Rey (Panduriño), Juan de Orduña (Augusto), Dolores Valero (La Maragota), Ceferino Barrajón (D. Ventura, el agualcil), Domingo del Moral (Madeira), Vicente Suárez Arango (Samoeiro). Estudio: Madrid Film. Sinopsis: Fernando Roger, joven alocado y pendenciero, es enviado por su padre a Galicia para que finalice sus estudios de Derecho. En Santiago se instala en La Casa de la Troya, conocida pensión de estudiantes. Al poco tiempo, conoce a Carmen de Castro Retén, hija del hacendado Don Laureano, de la que se enamora. Invitado Fernando a una fiesta, se declara a la muchacha prometiéndole acabar pronto su carrera. La tía de la muchacha, que pretende casarla con su hijo Octavio, intenta separarlos. Ayudada por la "Tona", una aldeana, Carmen aprovecha un viaje a Santiago para encerrarse en un convento, de donde es rescatada por Fernando.

¹⁵⁵ *Arte y Cinematografía*, enero de 1926.

También en *Currito de la Cruz*¹⁵⁶, dirigida por Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado en 1925¹⁵⁷ adaptación, igualmente, de la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín; y, *Flor de Espino*¹⁵⁸, dirigida por Manuel Noriega y Alejandro Pérez Lugín en 1925, los escenarios se adueñan de la pantalla, transformados en silenciosos protagonistas que llegan a solapar a los personajes de carne y hueso. Y lo que es aún más relevante, esos espacios corresponden en la época a dos ámbitos geográficos españoles considerados destinos turísticos por antonomasia. Me refiero a Sevilla y por extensión a Andalucía, y a Palma de Mallorca y, por lo mismo a toda la isla. Dos focos de atracción de viajeros, cuyas instituciones y particulares estaban a la cabeza de las iniciativas de fomento turístico emprendidas en el momento¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: española. Año: 1925. Producción: Antonio Moriyón. Director: Alejandro Pérez Lugín, Fernando Delgado. Argumento: Según la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín. Guión: Alejandro Pérez Lugín. Fotografía: Enrique Blanco. Decorados: Tomás Ysern. Intérpretes: Jesús Tordesillas (*Currito de la Cruz*), Manuel González (Manuel Carmona), Anita Adamuz (Sor María del Amor Hermoso), Faustino Bretaña (Copita), Elisa Ruiz "Romerito" (Rocío), Cándida Suárez (Manuela, la gallega), Rafael Calvo (Pedro Almanzor). Estudio: Madrid Film. Sinopsis: *Currito de la Cruz*, un muchacho criado en el Hospicio de Nuestra Señora de los Desamparados de Sevilla, se marcha para probar suerte en el mundo de los toros. En una corrida de la feria de Sevilla se lanza al ruedo, y realiza una buena faena, lo que le vale la invitación de Carmona, un famoso torero. Allí conoce a su hija, Rocío, de la que se enamora. Sin embargo, la muchacha es seducida por el diestro Romerita, marchando ambos a México. Pasa el tiempo y Currito, debido a su fracaso amoroso, ha dejado los toros y malvive en Madrid. Un día encuentra a Rocío, abandonada por Romerita, repudiada por su padre y con un hijo. Currito la recoge y por ella vuelve a los ruedos, en los que triunfa de nuevo. En un mano a mano entre Currito y Romerita, éste último sufre una gravísima cogida que le lleva a la muerte. Rocío consigue para ella el perdón de su padre y la bendición para su boda con Currito.

¹⁵⁷ Véase los estudios de BERRIATÚA, LUCIANO, "Currito de la Cruz (1925)", en SÁNCHEZ MILLÁN, A.: (ed.): *Centenario del Cine I. Homenaje a la Filmoteca Española*, Huesca-Zaragoza: XXII Festival de Cine de Huesca - Ibercaja, Obra Social y Cultural, 1994, pp. 21-29. COLÓN PERALES, C.: *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla (1896-1928)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pp. 74-75. PERALES BAZO, F.: "Currito de la Cruz", en UTRERA, R. (ed). *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Sevilla: Padilla Libros, 1997, pp. 25-40. GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS BELCHÍ, J, "Currito de la Cruz (1925)", en *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921-1930*, Madrid: Filmoteca Española, 1993, pp. 51-52.

¹⁵⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1925. Producción: Jaime Ferrer. Director: Jaime Ferrer. Argumento: Jaime Ferrer. Intérpretes: Doña Anita Delgado, viudad de Zafreza (Anita), Don Jorge Dezcallar Moysí, marqués del Palmer (Jorge), Fernando de España y Dezcallar (Fernando), Juana Ferrer, Juan Fuster Rossinyol, Juan Fortuny, Rafael Recio. Sinopsis: Don Juan de Peñalara quiere casar a su hijo Jorge con Juana, hija de Don Juan de Monreals, de Mallorca. Ambos no se han visto nunca, de modo que Jorge hace que su criado Fernando le suplante, y él hará las veces de criado, para no comprometerse. En su viaje a Mallorca se enamora de una campesina, Anita, criada en la finca de Son Verí. Al regresar, Jorge le cuenta a su padre que quiere casarse con Anita. Su padre se niega y Jorge se va de casa, renunciando a su familia. En Mallorca encuentra trabajo en una fábrica textil, y se casa con Anita. Esta recibe la noticia de haber heredado una fortuna de sus padres- quienes la había abandonado siendo pequeña a unos campesinos- consistente en tierras y plantaciones en California. Finalmente, su padre le acepta de nuevo y hacen una fiesta para celebrarlo.

¹⁵⁹ DEL REY REGUILLO, A.: "Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español" en DEL REY REGUILLO, A. (ed.): *Cine, imaginario y turismo...*, op. cit., p. 85.

Pasando a los filmes, vemos por lo que respecta a *Currito de la Cruz* (1925), que se trata de un melodrama taurino basado en un folletín de los que alimentaban la literatura. Sin lugar a dudas, uno de los atractivos de la película provenía de su espléndida fotografía.

Justificados en el interior del relato por la obligada itinerancia profesional del torero, que desde Sevilla a Pamplona, pasando por Madrid, cruza la península en un recorrido que propicia un desfile de paisajes, monumentos y ritos festivos perfectamente ajustables al perfil de un viaje turístico. El rodaje se realizó en diferentes calles, barrios, casas señoriales y cortijos de Sevilla y también en pueblos de la provincia, como Écija, Gelves, Bollullos, Alcalá de Guadaira o Villamanrique. Además, se filmaron secuencias en Aracena (Huelva), Arcos de la frontera (Cádiz), Madrid capital y provincia (Chinchón), Santander, Pamplona y Galicia.

Esa variedad de localizaciones da idea del evidente interés autorial en otorgar relevancia a los paisajes naturales y urbanos de la geografía española. Si bien es cierto que la estrella de ese periplo no es otra que Andalucía y su epicentro, la ciudad de Sevilla y, por transposición metonímica, la Giralda focalizada por la voz narradora desde el inicio de la película con una dedicatoria que no ofrece lugar a dudas: “A la Giralda... expresión de Sevilla que, con su arte, su belleza y su bondad, se eleva constantemente al cielo”¹⁶⁰

Por lo que respecta a *Flor de Espino*, dirigida por Jaime Ferrer en 1925, presenta semejanzas con *Currito de la Cruz*. Así, la obligada vista del protagonista a Palma de Mallorca es la oportuna estrategia discursiva que permite mostrar la ciudad con detenimiento al igual que ocurriera en *Currito de la Cruz* con Sevilla. Su paisaje costero, sus instalaciones portuarias y sus monumentos son descritos por la cámara a través de cargas panorámicas que funcionalmente se convierten en espectaculares anticipos de las bellezas y atractivos que atesoran la isla. Las variadas actividades de

¹⁶⁰ DEL REY REGUILLO, A.: *Modos de representación en el cine español de los años veinte...*, op.cit., pp. 452- 453.

Véase también DEL REY REGUILLO, A.: *El cine español de los años veinte: una identidad negada*, Valencia: Episteme, 1998.

ocio de los altos burgueses dan a conocer los paisajes y las casas señoriales de la geografía isleña.

La generosidad de exteriores llega a convertirla en un auténtico documental de la época. En ese sentido, desfilan ante nosotros escenas del puerto pamesano, de la catedral de Palma, la parroquia de San Marcial, Son Verí, Son Fortaleza (Puigpunyent), La Granja (Esporles), Canet, Son Vich, bosques de Bellver, escalinatas del palacio Vivot, interiores del palacio del marqués de la Torre y de la casa Berga, así como la fábrica de tapices Vidal. De igual manera, las escenas impresionadas en fincas y antiguas casas señoriales mallorquinas.

En 1925, se realiza también *El niño de oro*¹⁶¹ de José María Granada. El filme presenta un espléndido recorrido turístico por la ciudad donde antaño reinó la dinastía nazarí. Desde el comienzo de la cinta, el propio autor nos descubre una panorámica de la urbe como el auténtico inspirador de la historia. Así, la Alhambra, el Generalife, las sinuosas y empinadas calles del Albaicín o las cuevas del Sacramonte, donde vivían los gitanos granadinos y los viajeros acuden a disfrutar de las fiestas flamencas, trascienden su función de mero marco plástico para constituirse en parte esencial del filme.

¹⁶¹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1925. Producción: Antonio de Portago (Marqués de Portago). Director: José María Granada. Argumento: Según la obra de teatro homónima de José María Granada. Guión: José María Granada. Fotografía: José Gaspar Serra. Intérpretes: José María Granada, Inocencia Alcubierre, Fernando Fresno, Francisco Cambil, José Argüelles.

Otras películas como *El ladrón de los guantes blancos*¹⁶², dirigida por José González, en 1926, con las bellas vistas de Santa Cruz de Tenerife, La Laguna o Tacoronte; *Carminha, flor de Galicia*¹⁶³, de César Rino Lupo (1926) con los magníficos escenarios naturales gallegos y portugueses de San Bartolomé de Lamosa (Covelo, Pontevedra), Rendondela (Pontevedra), Castillo de Fera (Oporto), el balneario de Mondariz, San Miguel de Riofrío y Vilasobroso (Pontevedra), ciudad de Oporto, puente y ría de Vigo y Vilanova dos Infantes (Orense). También *Pilar Guerra*¹⁶⁴, de José Buchs, realizada en 1926. En ella, se utilizan vistas de Bermeo y Guernica (Vizcaya), Bilbao, San Sebastián, Burgos, Valladolid, León y Madrid, recogidos por la cámara del toledano Alberto Arroyo.

¹⁶² Ficha técnica. Nacionalidad: española. Año: 1926. Producción: Rivero Film (Santa Cruz de Tenerife). Director: José González (director técnico), Romualdo García de Paredes (director artístico). Argumento: Rodolfo Rinaldi, José González Rivero. Fotografía: José González Rivero. Intérpretes: Angelina Navarro (Ketty Henry), José Miguel Mandillo Espinosa (David Henry), Pedro Rodríguez Bello (Claret), Antonio E. Varela (Malcorne), Romualdo García de Paredes (Tom Carter, detective), Rodolfo Rinaldi (Hamilton), Carlos Reyes (Smith), Guetón Rodríguez Figueroa (Carlos Simpson), Francisco González González. Sinopsis: El argumento es una trama policial en torno al robo de un collar, durante un baile de disfraces.

¹⁶³ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1926. Producción: Hispánica Film. Director: César Rino Lupo. Argumento: Antonio Rey Soto. Guión: Antonio Rey Soto. Fotografía: Antonio Vistarini, Manuel Lamartín. Intérpretes: Maruja de Mazo (Carminha), Irene Salazar (Mary Watson), Juan Muñoz del Río (Conde de Vindey), Eduardo Prados (Martíño), Aida Oliveira de Lupo (doncella Rosalía), Antonio Teixeira Porto (Francisco, el padrasto), Lucio Garrido Aguilar (Bill, secretario de la americana), Julio Rua y Da Silva (Garauña, el tonto), M. Jordá, José María Jimeno. Estudio: Invicta Oporto. Sinopsis: Carminha es una joven que vive con su padrasto en la aldea gallega de Almedo. Es amada en secreto por Martíño, pero a estas relaciones se opone su tutor, quien pretende redimirse de su pobreza con la buena boda de la muchacha. Un día llega a la aldea Armando Enríquez, conde de Vindey y dueño de Almedo quien, tras seducir a Carminha prometiéndole matrimonio, la lleva a la ciudad y la instala en su finca. A su vez, Armando comienza un idilio con la millonaria americana Mary Watson. Al enterarse Carminha del doble juego del conde, huye hasta la aldea, en la que intenta suicidarse arrojándose desde el torreón de un castillo ruinoso. Sin embargo, las ramas de los árboles primero y los brazos de Martíño después, salvan la vida de la muchacha. En el último momento Armando, impresionado por la carta que le ha dejado Carminha y aconsejado por Mary, llega en su busca y remedia el deshonor de la joven.

¹⁶⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1926. Producción: Film Linares, Alberto Linares, Arturo Linares. Director: José Buchs. Ayudante de dirección: Fernando Roldán. Argumento: Según la novela homónima de Guillermo Díaz Caneja. Guión: José Buchs. Fotografía: Alberto Arroyo. Decorados: José María Arroyo. Intérpretes: María Antonieta Monterreal (Pilar Guerra), Juan de Orduña (Luciano), Rafael Calvo (Ángel Roberto), Modesto Rivas (Don Javier), María Comendador (Ramona), Antonio Gil Varela "Varillas" (García), Flora Rossinni (Doña Mónica), María Luisa Aceña (Margot), Enriqueta Palma (Doña Elvira), Santiago Barat (Felipe). Estudios: Madrid Film (Madrid). Sinopsis: Pilar es maestra de la localidad de Araceli. El alcalde del pueblo se niega a que sigan adelante las relaciones entre ella y su hijo Luciano. Para ello envía al muchacho de viaje y Pilar es trasladada de maestra a otro pueblo. Pierde el empleo y se encuentra en Madrid sola y sin dinero. Para sobrevivir, posa como modelo para Ángel Roberto, un escultor, maestro de Luciano, que se enamora de la joven. Cuando Luciano llega a Madrid encuentra a Pilar y reanudan sus relaciones. El muchacho va perdiendo todo su capital y Pilar pide a Ángel Roberto que deje ganar a Luciano un concurso de escultura para así remediar su situación económica. En ese momento, Luciano les sorprende y les acusa. La joven vuelve a Araceli, donde se prometerá, tras diversos incidentes, a Luciano.

De este mismo año de 1926, quizás la más representativa fue *El secreto de la Pedriza*¹⁶⁵ de Francisco Aguiló Torrandel. La película está rodada en exteriores casi por completo y apenas tiene otro tipo de plano que el general. Se acentúa así la circunstancia de querer hacer un documental entre la trama, hasta el extremo de que importa tanto o más mostrar Mallorca como lo que sucede a sus personajes. De este modo, desfilan ante los ojos del espectador Sóller, Valldemosa, las cuevas de Manacor y otros lugares de la isla balear.

Un vez más, sin necesidad de descubrir influencias directas, un tipo de imágenes como las señaladas tienen lugar en la cinematografía de un país que vive el impulso gubernamental del turismo, la creación de los paradores y la exaltación de lo nuestro. Todos estos son ejemplos de cómo la trama filmica se convierte en un hábil pretexto puesto al servicio de los escenarios.

¹⁶⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1926. Producción: Balear Film (Palma de Mallorca). Director: Francisco Aguiló Torrandel. Argumento: Juan Vázquez Humasqué. Guión: Adolfo Vázquez Humasqué, Juan Vázquez Humasqué. Intérpretes: Ketty Murcy, Rosita Barberán. Sinopsis: En Mallorca, Antonio Roca, con la tapadera de un negocio de productos agrícolas, se dedica al contrabando de tabaco. Su mano derecha es su ahijado Toni, hijo de un antiguo criado suyo. Magdalena, hermana de Toni y novia de su amigo Tomeau, sufre el acoso del carabinero Canales. Este, siguiendo la pista de un alijo de tabaco, llega una noche a su casa y, al verla sola, intenta propasarse. Magdalena se resiste y mata, sin proponérselo, a Canales. Al llegar Toni, le cuenta lo sucedido, y éste arroja el cadáver al mar. Margarita, hija única de Roca, se relaciona en secreto con Toni. Su padre se entera y manda a Toni a Argel. Antes de su partida, es abordado por el carabinero García el cual le comunica sus sospechas sobre su intervención en el crimen. Para acallarle, Toni le ofrece el alijo de tabaco escondido en la cueva conocida como el Secreto de la Pedriza. Al llegar allí despeña a García en su interior. En Argel es avisado por Tomeu de que Margarita se ha prometido con otro, al tiempo que recibe una carta de Roca, quien ha decidido retirarse del negocio y le encarga que regrese y liquide el género escondido. Una vez allí Toni se siente incapaz de entrar en la cueva, al hallarse allí el cadáver de García. Ante sus reticencias, Roca, que le acompaña, sospecha que le ha robado género y decide bajar él. Toni pretende impedirlo y, en el forcejeo, Roca cae al interior y muere. Toni abandona Mallorca para siempre.

Le seguirán otros títulos en el mismo cometido, como *El Patio de los Naranjos*¹⁶⁶ dirigida por Guillermo Hernández y Pedro Rodríguez Torres, en 1926. La acción transcurre el día de Viernes Santo, en la feria de Sevilla, en la velada de Santa Ana o en la plaza de San Lorenzo. Para ello, el director se esmera en la selección de escenarios, mostrándonos las típicas casas sevillanas con sus floreados balcones y sus gentes bulliciosas hasta completar un ajustado retrato de la vida y costumbres de la alegre ciudad andaluza.

De 1926 es, también, *Gigantes y cabezudos*¹⁶⁷ de Florián Rey. El marco documental, sobre todo en el sentido monumental, hace una función evidentemente turística. Para ello, el director se esfuerza en presentar la esencia popular de su tierra aragonesa con un

¹⁶⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1926. Producción: Híspalis Film. Director: Guillermo Hernández Mir. Argumento: Según la novela homónima de Guillermo Hernández Mir. Guión: Guillermo Hernández Mir, Pedro Rodríguez Torres. Fotografía: Agustín Macasoli. Intérpretes: Lolita Astolfi (María del Valle), Faustino Bretaño (Don Hueso), Clotilde Romero (Señá Dolores), Angel León (Padre Lolito), Rafael Triana (Ángel García “El Pinturero”), Manuel Argilés (Comino). Estudio: Madrid Film. Sinopsis: En el Patio de los Naranjos, en Sevilla, se reúne una variopinta gama de personajes: el Padre Lolito, su sobrina María del Monte, la señora Dolores, el monaguillo Comino, y Faustino, llamado también “Afeitamueitos”, cuya única preocupación es conseguir algún dinero para ir de tascas. El padre Lolito no ve con buenos ojos el noviazgo que mantiene su sobrina con Argel “El Pinturero”, hermano de Comino y novillero. Muy aficionado a los toros, el cura recrimina al joven que alterne con otras mujeres y, sobre todo, que toree tan por debajo de sus posibilidades. A sus espaldas, sin embargo, los novios van concertando citas ayudados por la señora Dolores, Comino y “Afeitamueitos”, que espera obtener algunas monedas a cambio de sus favores. Estas citas van sucediéndose a lo largo del año (Viernes Santo, en la feria de Sevilla, en la Velada de Santa Ana, etc.) en diversos lugares de la ciudad, mientras la señora Dolores y Faustino, protagonizan, por su cuenta, diversas escenas. Por fin, Ángel recibe la alternativa en la plaza de toros de Sevilla, a la que asisten María del Valle y la señora Dolores. La gran faena que realiza le vale una oreja y el entusiasmo del público. También el del padre Lolito que, ahora sí, da su consentimiento a la boda, celebrándose una gran fiesta en el Patio de los Naranjos. Tiempo después, ante la llegada de su primogénito, Ángel decide dejar el toreo.

¹⁶⁷ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1926. Producción: Ignacio Bauer. Director: Florián Rey. Argumento: Según la zarzuela homónima de Miguel Echegaray y el maestro Manuel Fernández Caballero. Guión: Florián Rey. Fotografía: Alberto Arroyo. Decorados: Antonio Molinete. Intérpretes: Carmen Viance (Pilar), José Nieto (Jesús Guerrero), Marina Torres (Señora Antonia), Guillermo Muñoz (Sargento Bonilla), Francisco Martí (don Isidro, el carnicero), José María Jimeno (Pascualico), Antonio Mata (Timoteo), Luis Vela del Castillo “Velcasty” (Roque), Agripina Ortega (madre de Jesús) y la intervención del diestro Braulio Lausín “Gitanillo de Rícla” en una corrida tomada al natural. Estudio: Atlántida. Sinopsis: La acción se inicia en Rícla, pueblo aragonés de la ribera del Jalón. Jesús y Roque rivalizan por el amor de Pilar. El primero no puede competir con este último al carecer de guitarra, por lo que su madre empeña sus alhajas a fin de comprarle una. Tras protagonizar, frente al balcón de Pilar, un duelo de rondallas con Roque, su rival, Jesús recibe la noticia de su movilización para la guerra de las colonias durante las fiestas del pueblo. Antes de la partida promete su amor a Pilar. Esta, en cumplimiento de una promesa realizada a la Virgen, marcha descalza hasta Zaragoza y, una vez allí, decide ponerse a servir siendo adoptada por el señor Isidro y la señora Antonia. Tras una serie de malentendidos provocados intencionadamente por el sargento Bonilla y finalizada la guerra, Jesús retorna a Zaragoza, donde finalmente, durante las fiestas del Pilar de 1896, reencuentra a Pilar.

tratamiento muy realista, que incluye tomas documentales durante las fiestas del Pilar y una capea lidiada por el diestro Braulio Lausín, “Gitanillo de Ricla”.

En 1927, destaca la producción *Malvaloca*¹⁶⁸ de Benito Perojo. Su rodaje se llevo a cabo en Sevilla y Málaga. Se trata de otra película de la época en la que el argumento sirve exclusivamente como pretexto para convertir a estas dos ciudades andaluzas en el verdadero protagonista de la historia.

Por otro lado, *En la tierra del sol*¹⁶⁹, dirigida por Ramón Martínez de la Riva en este mismo año, es otro de los filmes en el que nos encontramos con imágenes cercanas a lo documental. Así, el argumento de la película, que gira en torno a un famoso actor español triunfador en Hollywood, se utiliza como pretexto para recorrer la ciudad de Sevilla, dispuesto a admirar las maravillas que ofrece al turista la bella ciudad hispalense.

El artista visita los modernos edificios de la Exposición Iberoamericana, el clásico albero de la maestranza, donde tienen lugar las famosas corridas de toros, y los

¹⁶⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1926. Producción: Juan Figuera y Vargas. Director: Benito Perojo. Argumento: Según la obra de teatro homónima de Joaquín y Serafin Álvarez Quintero. Guión: Benito Perojo. Fotografía: Georges Asselin. Intérpretes: Lydia Gutiérrez (Malvaloca), Manuel San Germán (Leonardo), Javier de Rivera (Salvador), Joaquín Carrasco (Jeromo), Erna Bécker (Juanela), Lina Moreno (Hermana Piedad), Juan Manuel Figuera (padre de la hija de Malvaloca), Carlos Verger (Lobito), Amalia Molina, Alfredo Hurtado “Pitusín”. Sinopsis: Rosa, llamada Malvaloca, vive con sus poco ejemplares padres en su casita de Málaga. La chica algo ligera de cabeza y harta de los malos tratos de sus progenitores, decide marcharse un día con un galán que la seduce, engaña y abandona, naciendo de estos amores extramatrimoniales una hija. Pasados los años, Malvaloca, que ha retornado al hogar familiar, se consuela con su hija y la amistad y generosidad de Salvador. Durante una fiesta es avisada por Pitusín de la grave enfermedad de la niña, que fallece al poco entre sus brazos. Durante un viaje en tren, Salvador conoce a Leonardo y juntos deciden montar una herrería y una fundición; en unos trabajos en el taller, Salvador sufre un accidente que le obliga a ser internado en el convento al cuidado de las monjas. Malvaloca, avisada del percance, acude a visitarlo y conoce a Leonardo, surgiendo entre ellos algo más que una amistad. Malvaloca arrepentida de su frívolo comportamiento anterior, promete enmendarse y continúa sus relaciones con Leonardo a pesar de la oposición de Salvador, que ya repuesto decide en agradecimiento arreglar “la Golondrina”, la campana de las monjas. En su fundición utiliza las medallas de un recluta muerto en la guerra de África. Durante la procesión, arreglada ya la campana, ésta suena mientras Leonardo y Malvaloca se prometen amor y Salvador parte del pueblo.

¹⁶⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: española. Año: 1927. Director: Ramón Martínez de la Riva. Argumento: Ramón Martínez de la Riva. Guión: Ramón Martínez de la Riva. Fotografía: Juan Pacheco “Vandel”. Intérpretes: Antonio Moreno, Elisa Ruiz Romero, Alfredo Hurtado “Pitusín”. Estamos ante un documental argumentado en torno a un episodio sentimental, apenas esbozado, gira cuanto es típico y característico de la tierra de María Santísima. Las suntuosas procesiones de Semana Santa, la feria de abril, con sus brillantes desfiles de caballistas, los modernos edificios de la Exposición Iberoamericana; las famosas corridas de toros y los pintorescos encierros en Venta Antequera.

pintorescos encierros en Venta de Antequera. No puede dejar de acudir ante el monumento de Joselito, que rinde homenaje al mítico torero muerto en la cima de su carrera; pasear por los coloristas espacios que representan los jardines brujos de Sevilla, como los del Alcázar y Murillo o el parque florido de María Luisa; recorrer el barrio de Santa Cruz, esa maraña de callejas con rincones plenos de encanto, donde se vislumbra la catedral y su esbelta torre árabe, la Giralda, emblema de la ciudad y desde las que se divisan excelentes panorámicas de la urbe.

De 1928 la más destacada es *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*¹⁷⁰ de Fernando Delgado, rodada en 1928. En ella, se cuenta la historia de Don Lolo que un día paseando por el Prado conoce a Luís, un provinciano que ha venido a la capital de España para opositar. Don Lolo enseña al recién llegado los principales lugares de la ciudad. El argumento es un simple pretexto para realizar un recorrido por los sitios más representativos de Madrid. En el mismo año, se produjo otro ejemplo similar: *Raza de Hidalgos*, de Antonio D' Algy, filmada en exteriores de Córdoba, Sevilla y Granada.

¹⁷⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: española. Año: 1928. Producción: Ediciones Orozco (Madrid), productores Marcial Lalanda, Alfonso Orozco Romero. Director: Fernando Delgado. Ayudantes de dirección: Ignacio Caro, Emilio Bautista. Guión: Fernando Delgado. Fotografía: Enrique Blanco. Ayudante de fotografía: Eduardo García Maroto. Decorados: Agustín ESPÍ. Intérpretes: Marcial Lalanda (el torero Luis Romero), Carmen Viance (Lucía), Celia Escudero (Ana María), Faustino Breña (Don Lolo), Erna Bécker (Teresa), Javier de Rivera (Antonio de Castro), Juana Espejo (la madre de Luís), Alfonso Orozco Romero (Reyes), Eduardo García Maroto (Schófer), Lorenzo Solá, José Mata, Luis Vela del Castillo "Velcasty"; con la intervención del ganadero Santiago Sánchez Terrones, Carlos Sánchez Terrones, Juan Terrones, el torero Félix Rodríguez, su mozo de espadas "El madrileño", y el novillero Juan Marino Rodríguez, José Argüelles. Sinopsis: Argumento entorno a las relaciones entre un torero famoso, una mujer humilde y amorosa y una preciosa mujer fatal, en el que se combinan el amor puro y desinteresado, la amistad y el amor materno.

En 1929 Francisco Camacho Ruiz dirigió *Zalacaín, el aventurero*.¹⁷¹ El prestigioso trabajo del operador alemán Edgar G. Ulmer logra unas magníficas vistas exteriores del País Vasco y Navarra.

Una vez realizado un breve recorrido por las películas en las que se presentan imágenes cuyo protagonismo supera al discurso narrativo, evidenciándose una sintonía entre estas imágenes cinematográficas con una intencionalidad turística. Es necesario, hacer una distinción entre inducción y localización en el contexto cinematográfico español. Es decir, no todas las imágenes son utilizadas para inducir sino que existe un grupo amplio de ellas en las que este tipo de imágenes son empleadas para localizar la acción, no presentando ninguna otra finalidad que la de la localización. A continuación presentamos una relación de películas en las que se presentan ese tipo de imágenes, siendo también un grupo numeroso en la década.

¹⁷¹ Ficha técnica. Nacionalidad: española. Año: 1929. Producción: CIDE (Madrid). Director: Francisco Camacho Ruiz. Argumento: Según la novela homónima de Pío Baroja. Fotografía: Edgar George Ulmer. Decorados: José María Torres. Intérpretes: Pedro Larrañaga (Zalacaín), Solanillo (Zalacaín de niño), María Luz Callejo (Catalina), Amelia Muñoz (Ignasi), Andrés Carranque de Ríos (Orchando), Ricardo Baroja (Tío Tellagorry), Manuel Rosellón (Bautista, cuñado de Zalacaín), Armando Pou (periodista extranjero), Pío Baroja (jabonero), Luis Vallet, José Olaguible, Gapar Montes, Alonso Berástegui, Martiarena. Sinopsis: Zalacaín es un muchacho travieso, que pretende la amistad de la señorita Ohando y se ve despreciado por la ilustre familia de ella. Por ello se hace primero contrabandista y, más tarde, participa como guerrillero en los enfrentamientos entre alfonsinos y carlistas. La señorita Ohando es recluida en un convento con la tutela de su disfrazo con su uniforme de general de las tropas carlistas, logra liberarla y llevarlo consigo. Don Carlos, descubierto el engaño, da orden a todos los puestos de apresar a Zalacaín, que decide cambiar de ruta y que sin embargo es apresado por los liberales, sus amigos, a causa del disfraz carlista. Zalacaín consigue persuadirlos narrándoles su hazaña, es reconocido como amigo por un soldado liberal y es puesto en libertad. Zalacaín, de nuevo, parte en busca de su amada, pero esta vez es apresado fatalmente por la tropas de don Carlos de Ohando, quien decide personalmente cumplir venganza de todos sus agravios con su muerte.

Sería el caso de *Cabrita que tira al monte*¹⁷² de Fernando Delgado (1926), adaptación de la obra teatral homónima de los hermanos Álvarez Quintero. Los exteriores fueron rodados en Sevilla y Madrid. En *Los apuros de Octavio*¹⁷³, dirigida por Víctor Azcona en 1926, la narración se apoya en imágenes del Casco Viejo, la calle Gran Vía y Marqués del Puerta de Bilbao. En *El cura de la aldea*¹⁷⁴, de Florián Rey (1927), el rodaje se lleva a cabo en Arenas de San Pedro (Ávila) y en el norte de África. En

¹⁷² Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1925. Producción: Santiago Solo de Zaldívar. Director: Fernando Delgado. Ayudante de dirección: Ignacio Caro. Argumento: Según la comedia teatral homónima de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Guión: Fernando Delgado. Fotografía: Agustín Macasoli. Intérpretes: Consuelo Reyes (Gloria), Consuelo Quijano (Remedios), María Comendador (Amparo), Elena Salvador (Peregrina), Ángela Ibáñez (doña Martiniana), Manuel Soriano (Fernando), José Montenegro ("Corbata"). Estudios: Madrid Film. Sinopsis: Fernando es un pintor de un barrio humilde de Sevilla que logra vender su primer cuadro y que espera que su racha de buena suerte continúe para poder casarse con su novia, Gloria, una joven frívola y coqueta de la que está muy enamorado. Pero ella, que ambiciona algo más que vivir junto a un pobre pintor desconocido, accede a los favores de Don Luís Venegas, un señorito que, tras llevarla a vivir a la capital, la abandona. Fernando sólo tiene el consuelo de su madre y de sus vecinas Peregrina y Remedios, cuya hija ama al muchacho en silencio. Pasa el tiempo y el joven posee un estudio que costea con la venta de sus cuadros. Un día se entera de que Gloria ha vuelto a Sevilla y, arrepentida, le ruega que le deje volver a su lado. El accede, a pesar de los ruegos de su madre, y convertida en su amante, Gloria añora la vida de la capital y vuelve a abandonarlo al comprobar que no puede ser feliz con él en una vida sin lujos ni riqueza.

¹⁷³ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1926. Producción: Estudios Azkona (Baracaldo, Bilbao). Director: Mauro Azkona, Víctor Azkona. Argumento: Mauro Azkona, Víctor Azkona. Guión: Mauro Azkona, Víctor Azkona. Fotografía: Víctor Azkona. Intérpretes: Secundino Fernández (Octavio Cosmético), Mirinda Cocote. Sinopsis: El día de su boda Octavio se despierta más tarde de lo previsto. Después de vestirse rápidamente y afeitarse con una hoja "Fénix", sale de casa y se arregla sus botas en la zapatería eléctrica "Landis", donde se las dejan como nuevas. Entra en el bazar "Ville de París", donde adquiere un anillo de boda para Mirinda, su novia. Al salir le cae accidentalmente pintura en su traje. Consigue que en la tintorería "La Higiénica" se lo limpien, y llega justo a tiempo a la boda.

¹⁷⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1926. Producción: Atlántida S.A.C.E. (Madrid). Director: Florián Rey. Argumento: Según la novela homónima de Enríquez Pérez Escrich. Guión: Carlos de Arpe, Florián Rey. Fotografía: Carlos Pahissa. Decorados: Antonio Molinete. Intérpretes: Elisa Ruiz Romero "Romerito" (María), Marina Torres (Ángela), Rafael Pérez Chaves (Padre Juan), Constante Viñas (Gaspar), Luis Infiesta (Roque), Carmen Rico (Fanny), Alfonso Orozco Romero (Diego), Leo de Córdoba (Señorito de Salamanca), Manuel Alares. Estudios: Atlántida (Madrid). Sinopsis: Gaspar, el cacique del pueblo salmantino de El Carrascal del Obispo, pretende en matrimonio a Ángela, y lo consigue. Meses después de su boda, un bandolero, *El Señorito de Salamanca*, altera la paz de la comarca, siendo muerto por Gaspar cuando es sorprendido en su propia casa hablando con Ángela, de quien resulta ser su hermano. Ángela oculta la identidad del bandolero, lo que levanta las sospechas de su marido que, a partir de entonces, dudó en ser el padre del hijo que esperaba su mujer. Paralelamente, en la casa del cura párroco es abandonado un recién nacido, portando como única señal de identificación un anillo. Pasados los años, tanto el huérfano Roque como Diego, hijo de Gaspar, se disputan el amor de María, sobrina del párroco Juan. Tras diversos avatares y peripecias por los que Diego es encarcelado y Roque marcha a la guerra de África, todo se aclara. Gaspar al conocer la verdad sobre *El Señorito de Salamanca* perdona a su hijo y Roque descubre que es hijo de un millonario, decidiendo, tras renunciar al amor de María a favor de Diego, repartir su fortuna entre los necesitados.

*Baixant de la Font del Gat/ La Marieta de l'ull*¹⁷⁵ de José Amich (1927), el cámara Luís Alonso capta los lugares más evocadores y típicos de Barcelona. *Por fin se casa Zamora*¹⁷⁶, dirigida por José Fernández Bayot “Pekín” en 1927, presenta exteriores centrados en España (Valencia, Castellón, Zaragoza, Teruel y Barcelona) e Italia

¹⁷⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Francesa. Año: 1927. Producción: Ediciones J. Alfonso (Barcelona). Director: José Amich Bert “Amichatis”. Argumento: José Amich Bert “Amichatis”. Guión: José Amich Bert “Amichatis”, Cecilia A. Mantua. Fotografía: Luís R. Alonso. Intérpretes: Marina Torres (Marieta), James Davesa (Pavet), Javier de Rivera (Sebastià), José Santpere (alcalde), Rosita Hernáez (La peinadora), Blanca Muñoz (La Taneta), Alejandro Nolla, Francisco Tressols, José Alfonso, Alfonso Arteaga. Sinopsis: Barcelona, 1840. En la Plaza de San Agustí, mientras se celebra la entrada de los liberales en Morella, el alcalde de barrio, el Sr. Clemente, comenta las noticias con sus vecinos, Sebastià, Taneta, Sr. Tomassetti, y otros. También está Teresina que, con sus comentarios, molesta a su amante, Sebastià, enamorado de Marieta, a quien hace la corte el Sr. Ramón, con fama de mujeriego. Una tarde de día festivo, en la Font del Gat se encuentran reunidos algunos de ellos mientras, aparte, Marieta es cortejada por Pauet, un joven soldado. De pronto, éste irrumpe en el grupo pidiendo ayuda, porque Marieta se ha desmayado. Todos acuden a atenderla, excepto Sebastià que, a solas con Pauet, le afea su proceder. Ambos se pelean hasta que son separados por el Sr. Clemente. Un mes después, durante el motín “dels barrets de copa”, Marieta que se aloja en casa de la Sra. Sió, una traperera, se resiste a los intentos del Sr. Ramón, y le esconde. Pero éste regresa con un grupo de soldados, Pauet, entre ellos, a los que Marieta hace creer que Sebastià es su amante, para salvarle. Pauet la repudia. Para salvar su honra, Sebastià sale, pero es abatido. Unos meses después, Marieta ha tenido un hijo de Pauet y vive ahora en casa del Sr. Clemente, el cual comunica al rector su intención de casarse con ella, para evitar las habladurías. Llega a Pauet queriendo ver a su hijo, pero el Sr. Clemente le niega el derecho, criticando su conducta. Se pelean. Ante la vehemencia de Pauet, el Sr. Clemente comprende que quiere a su hijo y a Marieta, y hace que ambos se reconcilien.

¹⁷⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1927. Producción: Ediciones Fer- Vall- Duch (Valencia). Director: José Fernández Bayot “Pepín”. Argumento: Basado en la mujer del capitán Luigi Birandello. Guión: José Fernández Bayot “Pepín”. Fotografía: Tomás Duch. Intérpretes: Ricardo Zamora (Ricardo Zamora), Amparo Ferrer (Amparo Mendoza), José Fernández Bayot “Pepín” (Ferreriquín Sequillo), Emilia Donnay, Carmen Sanmartín, Dolores Fora, Eduardo Gascó, Leopoldo Gil, Pilar Gil, Francisco Climent, Juan Lurbe. Estudios: En la calle Doctor Sumi (Valencia). Sinopsis: Zamora es un futbolista que no piensa en casarse. Un tío suyo, del que Zamora es único heredero, se empeña en que se case con una prima suya que vive en América y que, a juzgar por la fotografía que le remite, es horriblemente fea. Obviamente, Zamora se niega a casarse y su tío le amenaza con desheredarle, lo cual le llena de preocupación. En esos mismos días llega a su pueblo de veraneo una mujer de perturbadora belleza acompañada de su esposo, militar, y una amiga. Zamora entabla amistad con ellos, interesándose seriamente por la dama. El capitán recibe la orden de incorporarse a filas y ruega a Zamora que, como caballero y como amigo, cuide de su señora, sometiéndole así a una difícil prueba. Inesperadamente, reciben la noticia de la muerte de su marido, debiendo Zamora ocultar su emoción y, pocos días después, la dama desaparece. Zamora, desesperado, decide contar a su tío su tormento. Cuando se encuentra en casa de su tío, comienzan a aparecer otros personajes, incluido el marido muerto, pero ahora de criado. Entonces, su tío se decide a sacarlo de la confusión y desvelar el enredo, que Zamora cree alucinaciones: su tío había expuesto sus propósitos a su prima, pero ésta había querido ganarle por amor y no por interés.

(región de la Toscana y Pisa). *Rocío Dalbaicín*¹⁷⁷ de Mario Roncoroni (1927) se rodó en Madrid, Barcelona, Valencia, Palma de Mallorca y París. *Corazones sin rumbo*¹⁷⁸, de Benito Perojo (1928) se halla ambientada en el estallido de la revolución mejicana. El rodaje comienza el 25 de mayo de 1928 con exteriores en Madrid, Toledo, Barcelona y San Sebastián, además de localidades francesas como Biarritz.

¹⁷⁷ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1927. Producción: Producción Cinematográfica Española Levantina Films (Valencia). Director: Mario Roncoroni. Argumento: Mario Roncoroni. Guión: Mario Roncoroni. Fotografía: Giuseppe Sessia, José María Maristany. Intérpretes: Elisa Ruiz Romero “Romerito” (Elisa Urbietta, Rocío Dalbaicín), Juan de Orduña (Fernando de Michelena), Felipe Fernansuar (Pepe Luís Recalde), Aurora Ruíz Romero (Aurora Urbietta), Francisco Priego (coronel Urbietta), Genoveca Vallés (Jesusa), Eduardo Gascó (Fidel), Joaquín Mora. Sinopsis: Tras una larga estancia en América, Rodío Dalbaicín, cantante cuyo verdadero nombre es Elisa Urbietta, triunfa de nuevo en Barcelona. Elisa es hija de un coronel el cual, después, la abandonó. Fernando de Michelena es un amigo de la familia Urbietta, y novio de la hermana de Elisa, pero no sabe que Rocío es la misma persona que Elisa. Al estar en Barcelona se enamoran, sin conocer ninguno los vínculos que hay entre ellos. Al mismo tiempo, el antiguo amante de Elisa, y causa de su desgracia, Pepe Luis Recalde, intenta reconciliarse con ella. Rocío parte hacia Palma de Mallorca, adonde Fernando la sigue, pasando juntos unos días felices. Entonces Rocío recibe la noticia del perdón paterno, volviendo inmediatamente a su hogar, un pueblecito valenciano. Pero la restaurada felicidad de los Urbietta se ve alterada por el tormento que sufre la hija menor, Aurora, por la injustificada ausencia de su novio y por la inesperada aparición de Pepe Luis, para implorar de nuevo el perdón de Rocío. Expulsado de la casa, su petición hace mella, sin embargo, en el cansado ánimo del padre. De regreso Pepe Luís a Barcelona se enfrenta a Fernando en un duelo. Pepe Luis queda gravemente herido y Fernando vuelve a Valencia para deshacer su compromiso con la joven Aurora. Al presentarse ante el padre de ésta descubre, con sorpresa, la presencia de Rocío, quien le convence para que se quede con Aurora al tiempo que Rocío decide seguir el consejo paterno, sacrificar su amor por Fernando, y rehacer su vida al lado del arrepentido Pepe Luis.

¹⁷⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Hispano- alemana. Año: 1928. Producción: Julio César (Madrid), Phoebus Films (Munich). Director: Benito Perojo, Gustav Ucicky. Ayudante de dirección: Karl Hartl. Argumento: Según la novela homónima de Pedro Mata. Guión: Santiago Aguilar, Gustav Ucicky. Fotografía: Franz Koch. Decorados: Willy Rayler. Intérpretes: Imperio Argentina (Isabel), Valentín Parera (Alcaraz), Livio Pavanelli (Luis), Hannah Ralph (Dolores Heredia), Betty Bird (María Luisa), Alfredo Hurtado “Pitusín” (Migajas, el golfillo), Walter Grünters (Mac Stone), Iván Petrovich, Emilio Mesejo. Estudio: Emelka (Munich). Sinopsis: Luis de Guzmán, diputado conservador, adinerado y enemigo de complicaciones, se enamora a los cuarenta años de una muchacha que apenas llega a los veinte. Para evitar un matrimonio que no le conviene, incita a la muchacha a casarse con un hombre brutal y sin escrúpulos. Una noche que la muchacha se ve asediada por su marido borracho, le empuja contra el balcón y queda allí durante horas. El frío de la noche hace que muera al poco tiempo de pulmonía. Luís, que por huir de ella, ha vivido diversas aventuras amorosas, se reúne por fin con la muchacha.

Por otro lado, tenemos *La Bodega*¹⁷⁹ de Benito Perojo, filmada en Jerez de la Frontera (Cádiz), en las instalaciones de la Exposición Iberoamericana de Sevilla y los interiores en los espléndidos estudios Nathan de París. *El mayorazgo de Basterreche*¹⁸⁰ (1928), dirigida por Mauro Azcona se rodó en diversos lugares de Vizcaya, como Santurce o

¹⁷⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: Hispano- francesa. Año: 1930. Producción: Julio César, S.A. (Madrid). Director: Benito Perojo. Argumento: Según la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. Guión: Benito Perojo. Fotografía: Albert Duverger. Ayudante de fotografía: Paul Cotteret. Decorados: Lucien Aguetand, Lucien Carré. Estudio: Nathan (París). Intérpretes: Conchita Pique (María de la Luz), Valentín Parera (Don Luis), Enrique Rivero (Rafaelillo), Gabriel Gabrio (Fermín), María Luz Callejo (Dolores), Joaquín Carrasco (Sr. Vicente), Jean Coste (Pablo Dupont), Colette Darfeuil (la marqueita), Regina Dalthy (doña Elvira), Jean Murat. Sinopsis: Fermín Montenegro trabaja como escribiente en las bodegas Dupont de Jerez. El padre de Fermín y su hermana, María de la Luz, viven en el cortijo de don Luis Dupont, primo de don Pablo y dueño de las bodegas. Al señorito se le conoce en Jerez por sus fiestas escandalosas, a las que une su nueva amante, su prima Lola, “la Marquesita”. En una de ellas y a causa de las bromas del señorito, una gitanilla de las invitadas muere al ser cogida por un toro, pero el escándalo se olvida pronto y comienza a rondar a María de la Luz, a la que conoce desde niña, ante los ojos confiados de Rafael, su novio y capataz del cortijo. Durante la celebración de la cosecha, la muchacha, embriagada, se entrega a Don Luis y más tarde avergonzada por este acto, abandona a Rafael sin darle explicaciones. Su hermano Fermín se entera de la verdad y exige al señorito que repare su ofensa, pero éste se niega. En este tiempo, los cabecillas de una huelga de jornaleros entran en Jerez y se enfrentan con las fuerzas gubernamentales, momento que aprovecha Fermín para matar a Don Luis y para huir con ayuda de Rafael. María de la Luz y su padre abandonan el cortijo y Rafael, convencido por Fernando Salvatierra, uno de los dirigentes de la huelga y amigo de Fermín y su padre, perdona a María de la Luz y acompañada por el anciano se reúnen en Buenos Aires con el fugitivo.

¹⁸⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1928. Producción: Estudios Azkona (Baracaldo, Bilbao). Director: Mauro Azkona. Argumento: Según la novela Mirentxu, del jesuita vasco- francés Pierre Lhande. Guión: Mauro Azkona, Víctor Azkona, Esteban Muñoz. Fotografía: Víctor Azkona. Decorados: Víctor Azkona. Estudio: Estudios Azkona (Baracaldo, Bilbao). Intérpretes: Eduardo Morata (Josetxu), Margarita Arregui (Mirentxu), Orlando Villafranca (Txomin), Víctor Bargailla (Timoteo Castell, escribano), Josechu Frías (Paxín, el zagal), Josetxu Salamanca (asesino), Rosario Nogués (Martina), Elvirita Castro (Ramona), Juan Bilbao, Jesús Yoldi, Lucía Basterrechea, Martina Basterretxe, José María Cerezo, Vicente Cerezo. Sinopsis: Txomin, novio de Mirentxu Basterretxe, tiene un hermano, Josetxu, sobre el que recaerá el derecho del mayorazgo, a pesar de su poca afición al campo y su gran pasión por el mar. Don Timoteo, un rico indiano que desea apoderarse de las tierras y el caserío de Basterretxe, consigue que Josetxu le compre varias traineras y aparejos por tres mil reales, que deberá abonar en un corto plazo, so pena de perder sus propiedades. Más tarde, Lagarto, sicario de don Timoteo, y Paquito invitan a Txomin a beber. Este se emborracha y le convencen para ir a un burdel de la capital, donde es abandonado. Al día siguiente, Txomin, cuando regresa, se entera de que Tasio, padre de su prometida, ha sido asesinado y él, debido a su ausencia, aparece como principal sospechoso. Ante esto, se refugia en casa de su padrino, un rico minero que vive en la capital. Allí recibe una carta en la que, tras informarle que Mirentxu le sigue queriendo y no cree que sea el asesino, se le comunica que está a punto de finalizar el plazo para saldar la deuda de Josetxu. El tío de Txomin decide ayudarles con su dinero, y éste, a caballo, llega justo a tiempo para entregar el dinero en el juzgado. Allí mismo, don Timoteo acusa a Txomin de la muerte de Tasio. Pero llega el alcalde y hace prender al indiano. Lagarto, enfermo, ha confesado que mató a Tasio por orden de don Timoteo.

Algorta. En *Agustina de Aragón*¹⁸¹ de Florián Rey (1929) los exteriores se filmaron en Zaragoza y alrededores de Madrid. Y, por último, *L'auca del senyor Esteve*¹⁸² de Lucas Argilés, también de 1929, transcurre en distintos lugares de la ciudad condal como la plaza del Pi, la iglesia de Santa María del Mar y otras pintorescas zonas, que son captadas con mimo por la cámara de José Gaspar.

¹⁸¹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1928. Producción: Victoria Producción Nacional (Madrid). Director: Florián Rey. Argumento: Florián Rey. Guión: Florián Rey. Fotografía: Alberto Arroyo. Ayudante de Fotografía: Carlos Pahissa. Decorados: Gonzalo de Picola. Intérpretes: Marina Torres (Agustina), María Luz Callejo (Santica), Manuel San Germán (oficial francés), José María Alonso Pesquera (oficial francés), Santiago Aguilar (sargento), Fernando Fernández de Córdoba (Palafox), Jesús Peña (ayudante de Palafox), Alfredo Hurtado "Pitusín" (Juanito), Ramón Meca, José María Jimeno, Adolfo Bernáldez, Carlos Rufart. Estudio: Galerías Omnium Cine (Madrid). Sinopsis: Zaragoza 1808: la ciudad está siendo sitiada por las tropas de Napoleón mientras en "El Catalán", el mesón más famoso de la ciudad, las tropas españolas descansan. En él se hospeda el alférez Buendía con sus dos hijos, Santica y Juanito, y el cura de la iglesia de San Gil. La moza del mesón, llamada, Agustina, destaca por su amabilidad en el trato a los soldados españoles. Una noche, el alférez es avisado para reincorporarse a filas y deja a sus hijos a cargo de Agustina. Los franceses no logran tomar Zaragoza, pero la celebración en "El Catalán" se ve ensombrecida por la muerte del alférez. En una refriega, resulta herido un teniente francés que es recogido por Santica, ya que pueden acusarles de traición. El teniente se recupera y, aunque está enamorado de Santica, siente que su deber es luchar con los suyos: escapa, pero denunciado por Juanito, es encarcelado. En el asalto al Portillo, Juanito y el cura son abatidos por las balas, y, en un acto de heroísmo Agustina sustituye al artillero en el cañón e impide que el enemigo penetre en la ciudad. Por este hecho será condecorado por el general Palafox. Santica aprovecha que Agustina está de guardia en el penal y trata de que ésta interceda por el teniente. Agustina deja en libertad a Duval y se ofrece ella a ser fusilada en su lugar. Santica y el francés huyen fuera del cerco de la ciudad y es detenido por no facilitar información a su ejército. En ambos bandos se desarrollan sendos juicios, el de Agustina y el de Duval, y ambos son absueltos. Al final, Zaragoza sucumbe al acoso francés y los jóvenes se casan.

¹⁸² Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1929. Producción: Troya Film. Director: José Gaspar. Argumento: de Santiago Rusiñol. La obra era una adaptación hecha por el autor de su novela "El Senyor Esteve". Guión: Adrià Gual. Fotografía: José Gaspar. Decorados: Salvador Alarma. Intérpretes: Enrique Borrás (Sr. Esteve), Josefina Tapias, Gerardo Peña, Teodoro Busquets, José Santpere, Enrique Guitart, José María Lado, Joaquín Montero, Matilde Xalart, Anita Giner Soler, Lina Santamaría, Sarita Rivera, Rosa Hernández, Rafael de Murcia, Roberto Samsó, Sra. Nicolau, Sr. Acuaviva. Sinopsis: Tres décadas de historia de un pequeño negocio familiar, la mercería "La puntual", sirven para aproximarnos a la vida cotidiana de una saga de pequeños comerciantes barceloneses y su lucha por mantenerse fieles a la tradición. Por bien de la tienda, el futuro heredero del patrimonio, el Sr. Esteve, acepta contraer matrimonio con Tomasa que, digna representante de la clase "menestral" catalana, acoge gustosa su destino. A la muerte de su padre, el Sr. Esteve se hace cargo del negocio, e instado por su abuelo, tiene un hijo, Ramonet, que habrá de asegurar la continuidad de la tienda. Desgraciadamente, el pequeño demuestra carecer de aptitud para hacer frente al destino que se le tiene reservado. Su inclinación a la lectura y su marcada sensibilidad artística no lo capacitan para convertirse en un hábil tendero. El aspira a convertirse en escultor, pero una vez fallecido su bisabuelo, por no contrariar a sus padres, acepta de mala gana trabajar en la mercería, renunciando a sus ilusiones. En los últimos instantes de su vida, el Sr. Esteve reconoce el error que ha supuesto reducir su existencia a la tradición familiar. Y así, antes de expirar, aconseja a su hijo que persista en su empeño artístico, para que, de este modo, el vacío en que se ha visto sumido a lo largo de los años haya tenido algún objeto.

Llegados a este punto, una vez realizada una distinción entre exhibición, inducción, y localización en el contexto cinematográfico español de los años veinte. Es necesario, conocer qué dichas estrategias fueron utilizadas para la inducción de imágenes con fines turísticos.

En relación con las estrategias narrativas empleadas, tenemos que hacer mención de la utilización de argumentos sencillos. Para la introducción de este tipo de imágenes era necesario un argumento plano, simple y multidimensional, que girara en torno a una sola idea. Lejos de una modalidad redonda, es decir, identificada con un argumento complejo, variado y multidimensional. Ésta última no permitiría la introducción de imágenes independientes y con una finalidad propia ajena al discurso narrativo de la película.

Por este motivo, además de que el éxito del público estaba asegurado, se adaptan numerosas zarzuelas y dramas rurales porque el argumento sencillo de éstas permitía la introducción de dichas imágenes. Así, la Andalucía de los Quintero, de pandereta y castañuela, del baile y del cante, del señorito, del bonachón, será el argumento repetitivo en ellas¹⁸³.

De ahí, que todas estas películas reúnan una serie de características comunes:

- Retrato elemental y externo del personaje:
- Tendencia al sentimentalismo y al melodrama.
- Tendencia al adoctrinamiento, cuanto menos con una moraleja final.
- Abundancia de escenarios estáticos de carácter costumbrista.
- Popularismo pintoresco en detrimento de un costumbrismo que dé una imagen más global de la realidad.
- Tendencia a la idealización de ambientes, sin hacer hincapié en los aspectos más negativos de la realidad social.
- Tendencia a reflejar de manera ingenua y amable la realidad, resaltando sus aspectos más superficiales e inmediatos, lejos de presentar arquetipos originales o personajes ricos, desde un punto de vista psicológico se dedicaron a trazar

¹⁸³ PÉREZ DE AYALA, R.: “Las máscaras” en *Obras completas*, III, Madrid: Aguilar, 1966, p. 644.

esquemas argumentales de profana eficacia donde insertar más tipos perfectamente reconocibles. Esta circunstancia conduce, a su vez, a la presentación y la ambientación propia de las clases populares observados en su cotidianeidad.

También, se suele excluir aspectos conflictivos como las relaciones laborales o la consideración en serio de situaciones. Por lo tanto, en este tipo de películas en las que se presenta imágenes con las que se induce a unos fines, ajenos a lo narrativo, predomina la utilización de estereotipos definidos, el uso de argumentos sencillos y esquemáticos, además de prestar atención a los aspectos de la vida cotidiana.

De este modo, la trama filmica se convierte en un hábil pretexto puesto al servicio de los escenarios. Así, la debilidad de los argumentos era compensada con una carga semántica de los escenarios, favoreciendo la existencia de imágenes que se escapan del tono de ficción.

Por otro lado, mostrar imágenes de tema local era muy importante por su potencial atractivo para el público cinematográfico de otros lugares deseosos de ver los rincones de la geografía española que no conocían. Alrededor de esta circunstancia giraban otras pretensiones en conexión con el ambiente político de la época, donde se miraba con buenos ojos impulsar el incipiente fenómeno del turismo nacional y la cultura regionalista.

En relación con las estrategias técnicas empleadas para la inducción de imágenes con una intencional turística nos referimos, en primer lugar, a la utilización de planos cuya función estética está obsesionada en mostrar ángulos pictóricos. Así, se hace palpable una preocupación desmesurada por exaltar el aspecto físico de las ciudades y sus alrededores, detallando cuestiones superficiales que ya fueron convertidas en tópicos. Con tal motivo, los momentos más difíciles y trágicos de los protagonistas son utilizados como pretexto para hacer deambular por las calles y plazas del entorno turístico de cada una, eligiendo encuadres que aíslan cualquier indicio de ruptura espacial que pudiera hacer peligrar el equipo estético planteado.

La planificación y los movimientos de cámara no persiguen otro fin que presentar una ciudad tal como es entendida fuera de ella, en la percepción real: sus calles, plazas, jardines y tradiciones festivas, presuponen la concepción utópica de belleza que siempre se ha difundido y defendido, huyendo de toda controversia. La acción avanza con dificultad, deteniéndose constantemente para exhibir elementos escénicos y renunciar a la construcción de un drama apoyado en una planificación y montaje expresivos. Sólo algunos momentos poseen recursos filmicos.

Así, ocurre en *Currito de la Cruz* en donde se recurre frecuentemente al plano general, en la mayoría de los casos, para mostrar espacios abiertos, monumentos arquitectónicos, calles ancladas en un pasado histórico, contribuyentes de la más alta expresión del tipismo sevillano. En este tipo de planificación se evidencia una cristalina intención al servicio de una composición estética donde resaltan los edificios populares, que transmiten la atmósfera de un pasado glorioso del que únicamente quedan sus piedras, fachadas y calles, y cuya contribución es decisiva para forjar una sensación de eternidad imperecedera atribuyendo funciones narrativas a los distintos elementos de la ciudad¹⁸⁴. Se consigue, así, unos encuadres turísticos con ángulos cuidadosamente elegidos sin otra funcionalidad que la de presentar una ciudad en su plenitud.

De este modo, es frecuente encontrar en este tipo de películas el predominio del plano general, apenas teniendo otro plano, acentuándose la circunstancia de querer hacer un documental entre la trama, como ocurre en *La Casa de Troya*, *El secreto de la Pedriza* o en *Carceleras*, en donde la figura del protagonista apenas importa.

La continuidad de planos generales a través de imágenes encadenadas da la sensación al espectador de estar en un documental por la independencia que adquieren fuera del discurso narrativo.

También es habitual la utilización de diversos planos en picado con la imagen del protagonista engrandeciendo los jardines y exaltando el aspecto artístico de conjunto de las ciudades.

¹⁸⁴ RODRÍGUEZ BARBERÁN, F.: “Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo” en *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 56, 2005, p. 71.

Todas estas estrategias técnicas y narrativas hacen posible la introducción de imágenes cercanas al documental. Sin duda, esto es uno de los rasgos más propios del estilo generando por nuestra cinematografía en el período estudiado y afectan a la mayoría de las películas que presentan este tipo de imágenes. Consiste en la presencia dentro de ellas de imágenes que se escapan del tono de ficción, al mostrar lugares y acciones cuya pertenencia a la realidad destaca por encima de la historia donde están insertadas.

De este modo, podemos apreciar como la aparición de un turismo cinematográfico encuentra aquí sus orígenes.

2.3.¿TRADICIÓN DEL TURISMO INDUCIDO A TRAVÉS DEL CINE EN EL CONTEXTO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL?

Una vez comprobada la existencia de imágenes que inducen al turismo en el contexto cinematográfico de los años veinte, el siguiente paso en nuestra investigación consiste en el análisis de la presencia de este fenómeno en la cinematografía española y el papel que desempeñó el cine mudo, determinante para la posterior década, al llevarse a cabo un buen número de *remakes* de la pantalla silente.

La mayoría de los cineastas que se encauzaron en esta tarea aprovecharon las imágenes filmadas anteriormente siendo, en una buena mayoría de los casos, identificables únicamente por la sonoridad que presentaban estas nuevas adaptaciones. Es el caso de *Carceleras*¹⁸⁵, adaptada nuevamente en 1932. Un artículo de la época lo confirma:

La idea de hacer este film obedeció al recordar el gran éxito que tuvo cuando hace diez años exactamente se editó en película muda y creer que su típico y recio argumento ganaría doblemente al recoger en el cine sonoro su diálogo y su preciosa música. Sin variar para nada el espíritu de la obra, he introducido modificaciones en su argumento, modernizándole en distintos sentidos, pero

¹⁸⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1932. Producción: Exclusivas Diana. Dirección: José Buchs. Argumento: Basado en la zarzuela homónima de Ricardo R. Flores y Vicente Peydro. Guión: José Buchs. Fotografía: Agustín Porchet, Arturo Macasoli. Intérpretes: Pedro Terol, Raquel Rodrigo, José Luis, Lloret, Pilar Soler, Modesto Ribas, Antonio Gil Varela, Enrique La Casa, Francisco Cabrera.

siempre respetando el espíritu de su trama, que por ser de base pasional es latente en todas las épocas, y sus conflictos exactamente iguales ahora que cuando se escribió la obra original¹⁸⁶

A continuación presentamos la relación de filmes que fueron adaptados en estos años

MUDO			ADAPTACIÓN AL SONORO		
TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
LA VERBENA DE LA PALOMA	JOSÉ BUSCH	1921	LA VERBENA DE LA PALOMA	BENITO PEROJO	1931
CARCLERAS	JOSÉ BUSCH	1922	CARCELERAS	JOSÉ BUSCH	1932
LA REINA MORA	JOSÉ BUSCH	1922	LA REINA MORA	JOSÉ BUSCH	1932
ROSARIO LA CORTIJERA	JOSÉ BUSCH	1923	ROSARIO LA CORTIJERA	LEÓN DE ARTOLA	1935
CURRITO DE LA CRUZ	PÉREZ LUGÍN	1925	CURRITO DE LA CRUZ	FERNÁNDEZ DELGADO	1936
EL NIÑO DE LAS MONJAS	CALVACHE	1925	EL NIÑO DE LAS MONJAS	JOSÉ BUSCH	1935

En todas estas nuevas producciones, nos encontramos nuevamente con la presencia de imágenes ajenas al discurso narrativo presentando una visión de España vinculada a lo folklórico y sintetizada en sus monumentos porque, en la mayoría de las mismas, se asiste a un proceso de reciclaje de imágenes de la época anterior. Así, lo constata el propio Román Gubern:

¹⁸⁶ LEIRA, C.: Una pequeña charla sobre “Carceleras” en *Arte y Cinematografía*, 1932.

Los cineastas españoles aceptaron de buen agrado esta colonización y exaltación de la España diferente, inventada por los franceses, es decir, de la España agraria, subdesarrollada y dominada por las supersticiones religiosas, de los grandes latifundios feudales, del hombre, del culto machista y de los toreros. Este género estereotipado y generalmente reaccionario, orgulloso de la España premoderna y caciquil, fue cultivado con persistencia por nuestros realizadores en el período mudo y siguió siéndolo en el sonoro, con el añadido de las canciones folklóricas, a pesar del nuevo clima político avanzado que supuso el advenimiento de la II República¹⁸⁷.

De ahí, que aparezcan imágenes cuya existencia y su sentido dependan de sí mismas. A continuación presentamos dos fotogramas de *La reina mora*¹⁸⁸ (1936) y de *Rosario La Cortijera*¹⁸⁹ (1935), respectivamente, que demuestran ese hecho.

¹⁸⁷ GUBERN, R.: *El cine sonoro en la II República 1929- 1936*, Barcelona: Lumen, 1977, pp. 124- 125.

¹⁸⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1936. Producción: CIFESA. Dirección: Eusebio Fernández Ardavín. Argumento: Basado en la obra de Joaquín Álvarez Quintero y Serafín Álvarez Quintero. Guión: Eusebio Fernández Ardavín. Intérpretes: María Arias, Pedro Terol, Raquel Rodrigo, Antonio Gil Varela, Valeriano Ruiz Paris, Erasmo Pascual, Alejandrina Caro, Carmen Vázquez.

¹⁸⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1935. Producción: Exclusivas Ernesto González. Dirección: León Artola. Argumento: Basado en el drama de Joaquín Dicenta y Manuel Paso. Guión: León Artola. Fotografía: Porchet. Intérpretes: Estrellita Castro, Niño de Utrera, Rafael Durán, Elva Rey, Emilio Portes, Alfredo Corcuera, Moises Arciniega Mendi, Juan Pérez Tabernero.



Vista del Guadalquivir y la Torre del Oro, Sevilla. Fotograma de *La reina mora*.



La torre del Oro, Sevilla. Fotograma de *Rosario la Cortijera*.

También nos encontramos con otras producciones, como *María de la O*¹⁹⁰ de Francisco Elías, presentada en 1936, en la que la canción mantiene una estrecha relación con la geografía urbana de Sevilla, siendo cantada cuatro veces en distintos escenarios sevillanos, desde la taberna al palacio, desde múltiples rincones del centro y la periferia hasta los pueblos cercanos.

Obviamente, el contexto de la época determinó la presencia de estas imágenes en el marco cinematográfico de los años treinta, debido a que el nuevo régimen, entre las medidas llevadas a cabo, se encontraba la modificación de las bases del ordenamiento general del Estado. En esta reordenación, unas de las primeras decisiones que tomó el gobierno republicano fue transformar el Patronato Nacional de Turismo en una Dirección General de Turismo, quedando definidos los espacios tanto del turismo natural y de montaña como los del turismo cultural.

Llegados a este punto, es necesario realizar una matización respecto a la existencia de dicho fenómeno en el cine español. En primer lugar, sería erróneo hablar de continuidades en el tiempo. Es más correcto hablar de pervivencia o de momentos esporádicos. Sin embargo, tenemos que añadir, que si revisamos el contexto cinematográfico español se intensifica por períodos, según los acontecimientos de la época. Uno de ellos, como hemos visto, se dio durante la II República debido a las medidas que se tomaron a nivel institucional y a las numerosas producciones del mudo que fueron adaptadas al sonoro.

Por otro lado, otro espacio temporal en el que se evidencia su presencia coincide con el período de apertura del régimen franquista¹⁹¹. Por primera vez, el turismo es considerado no sólo un asunto comercial, clave en el desarrollo económico de los años cincuenta, sino también como una pieza fundamental de las relaciones internacionales y

¹⁹⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1936. Producción: Ulargui Films. Dirección: Francisco Elías. Argumento: Inspirado en el cuplé de Salvador Valverde y Rafael de León. Guión: José Luis López Rubio, José Salado. Fotografía: E. Schuefftan. Intérpretes: Carmen Amaya, Julio Peña, Antonio Moreno, Pastora Imperio, Tina Gasco, Miguel Pozanco, Rosario Rojas, Candelaria Medina. Argumento: Un pintor vuelve a su tierra, con nombre falso, después de muchos años de ausencia en el extranjero donde tuvo que marchar al haber dado muerte al asesino de su mujer. Al llegar encuentra que su hija María de la O, es una magnífica bailadora y será ella quien consiga que no delaten al pintor.

¹⁹¹ Los planes de desarrollo que marcarían el definitivo abandono de la autarquía arrancaron en 1959.

diplomáticas en el proceso de reconstrucción europea. Así pues, nos encontramos con títulos como *El turismo es un gran invento*¹⁹² de Pedro Lazaga en 1968.

Otras producciones en las que se evidencia la inducción de imágenes con fines turísticos son *Duende y misterio del Flamenco*¹⁹³, *Luna de miel*¹⁹⁴, y *En Andalucía nació el amor*¹⁹⁵. En relación con la primera de estas películas, dirigida en una derecha temprana (1952) por Edgar Neville, a través del desarrollo histórico del cante y del baile flamenco, relatado desde su origen por un locutor, aparecen todos los estilos cantados y bailados. Mientras tanto, las cámaras van fotografiando paisajes y escenas afines a cada estilo de cante¹⁹⁶. Así, nos encontramos imágenes tan pintorescas y turísticas como éstas:

¹⁹² Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1968. Producción: Pedro Maso Paulet, Filmayer Producción, S.A. Dirección: Pedro Lazaga. Argumento: Pedro Masó, Vicente Coello. Guión: Pedro Masó, Vicente Coello. Fotografía: Juan Marine. Intérpretes: Paco Martínez Soria, José Luis López Vázquez, Rafael L. Somoza, Antonio Ozores, Erasmo Pascual, María Luisa Ponte. Argumento: El alcalde de un pequeño pueblo de Aragón quiere convertir el lugar en un gran centro turístico, para conseguir de esta manera que la aldea se desarrolle y crezca en importancia.

¹⁹³ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1952. Producción: Producciones Edgar Neville. Dirección: Edgar Neville. Guión: Edgar Neville. Fotografía: Enrique Guerner. Decorados Sigfrido Burmann. Sinopsis: Es más bien un documental, con escaso hilo narrativo, y en ella interviene un gran número de artistas en total más de cuarenta, entre los que se encontraban los cantaores Jacinto Almadén, Aurelio de Cádiz, Antonio Mairena, Farruco, entre otros.

¹⁹⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española- inglesa. Año: 1959. Producción: Cesario González Rodríguez, Everdene Limited. Dirección: Michael Power. Argumento: Luis Powell, Michael Escobar. Guión: Luis Powell, Michael Escobar. Fotografía: Georges Perinal. Intérpretes: Antonio Ludmilla Tcherina, Rosita Segovia, Carmen Pujas, José Nieto, Anthony Steel. Argumento: El pretexto de la luna de miel de un matrimonio sirve al director para registrar los rincones más pintorescos de España.

¹⁹⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1966. Producción: Cocinex, S.L., Leda Films. Director: Enrique Reguiluz. Guión: Jaime Bayarri. Fotografía: Juan Jurado. Decorados: José Antonio de la Guerra. Intérpretes: Dianik, Juan Luis Gallardo, Rocío Jurado, Paco de Alba, Los Silvers, Manuel Benítez "El Cordobés". Sinopsis: Al aeropuerto de Barajas, en Madrid, llega una bella turista que hace el número dos mil. Con este motivo es recibida por los periodistas y homenajead. Le conceden como premio a la feliz coincidencia, un viaje con todos los gastos pagados por toda Andalucía. Su compañero de viaje tendrá que ser un cincerone del Ministerio de turismo, joven y divertido muchacho con el que, en forma casi insensible, nace el romance. Ante ellos desfilan costumbres y paisajes, músicas y danzas, corridas de toros, ferias, etc. En su viaje conocen a El Cordobés, en cuya finca viven un ameno episodio. Después el torero seguirá entregado a su mundo de los toros, y ellos perseguirán su aventura llena de sueños y fantasía. Al final comprenden una cosa, el amor ha nacido entre ellos y cada canción y cada paraje de esa Andalucía fantástica y maravillosa que han recorrido será de ahora en adelante un recuerdo imborrable en sus vidas.

¹⁹⁶ CARLOS FERNÁNDEZ, M.: *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Colección Viento y Agua, 1985, p. 17.



El Palacio de Carlos V y la Alhambra, Granada. Fotograma *Duende y Misterio del Flamenco*



Ronda. Málaga. Fotograma *Duende y Misterio del Flamenco*

De igual modo, *Luna de Miel* de Michael Powell, exhibida en 1959, fue otra pretenciosa producción en la que Suevia Films utiliza la trama argumentativa como pretexto para lucimiento del paisaje español y sus monumentos más emblemáticos.

De esta época, otra película muy significativa al respecto es *Los duendes de Andalucía* (1964) de Ana Mariscal. Ofrece una construcción escenográfica sustentada en una introducción gradual y progresiva de Andalucía mediante un viaje, donde aparecen Córdoba, Cádiz y la Costa del Sol, como protagonistas indiscutibles. El recorrido por los paisajes urbanos se manifiesta como un modelo de construcción de código cinematográfico interrelacionado con un cine documental a través de los paseos de un periodista por los lugares conocidos.

La película presenta numerosas imágenes que deben su existencia a sí mismas, además de estar adscritas a una evidente finalidad turística. A continuación ofrecemos una relación de ellas:



Plano frontal del Patio de la Acequia. Alhambra de Granada.
Fotograma de *Los duendes de Andalucía*



Plano frontal del Patio de los Arrayanes. Alhambra de Granada.
Fotograma de *Los duendes de Andalucía*



Plano contrapicado de la Giralda de Sevilla. Fotograma de *Los duendes de Andalucía*



Plano picado del Patio de los Naranjos de Sevilla.
Fotograma de *Los duendes de Andalucía*

Este conjunto de producciones pueden ser consideradas verdaderos folletines promocionales de las riquezas paisajísticas, artísticas y monumentales de nuestro país.

Así pues, el fenómeno del turismo inducido por el cine no se manifiesta continuamente en la cinematografía española sino, más bien, es más adecuado al referirse a la presencia de momentos eventuales, siendo determinante las circunstancias contextuales de la época para su aparición. Correspondiendo al período del cine mudo español el mayor número de filmes.

Sin embargo, por último, tenemos que matizar que el fenómeno del turismo inducido por el cine en la cinematografía española no se delimita a los años sesenta porque también tiene presencia en el cine español posterior, encontrándolo en las propias películas de Almodóvar, donde apreciamos como su cine ha servido de plataforma para difundir la imagen turística del Madrid castizo.

De este modo, Madrid se convierte en un personaje más de sus películas y cuya transformación en las últimas décadas ha reflejado con maestría este director. De hecho, el cine de Pedro Almodóvar no puede entenderse sin Madrid y él mismo lo ha reconocido: “Siempre he encontrado en esta ciudad el paisaje perfecto para la trama con la fauna adecuada (insolente e ideal) para cada una de mis películas”¹⁹⁷

Almodóvar y Madrid fueron evolucionando al mismo ritmo desde chicos de provincias a ciudades internacionales y modernas, y en el camino no se despojaron del todo de su origen provinciano y rural.

Así, el Madrid de *Laberinto de pasiones*¹⁹⁸ (1982) era el Madrid del Rastro, la ciudad efervescente y disfrutona de la movida. *Entre tinieblas*¹⁹⁹ (1983), era el Madrid del pleno centro, el de la calle Hortalezas. Y, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*²⁰⁰ (1984), el director retrataba el Madrid de barrio de la Concepción y la M-30, con sus calvas de solares aún para construir.

Por otro lado, en la *Flor de mi secreto*²⁰¹ (1995), el director decidió exportar plazas emblemáticas del centro. La escritora Amanda Gris (Marisa Paredes) vivía y se movía

¹⁹⁷“Declaraciones de Pedro Almodóvar”. *Vogue*. Enero de 1992.

¹⁹⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1982. Producción: Alphaville, S.A. Dirección: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: Ángel Luis Fernández. Interpretes: Cecilia Roth (Sexilia), Imanol Arias(Riza Niro), Fernando Vivanco. Sinopsis: La acción se centra en la pareja de Sexilia , una joven erotómana y Riza Niro, el hijo homosexual de un emperador árabe.

¹⁹⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española .Año: 1983.Producción: Tesauro, S.A. Dirección: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: Ángel Luis Fernández. Intérpretes: Cristina S. Pascual, Julieta Serrano, Marisa Paredes, Mari Carrillo. Argumento: Yolanda (Cristina Sánchez Pascual) decide recuperarse, tras la repentina muerte de su novio, reflexionado un tiempo en la supuesta paz de un convento. Allí descubrirá atónita las infinitas politoxicomanías y adiciones de las monjas.

²⁰⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1984. Producción: Tesauro, S.A., Kaktus producciones Cinematográfica, S.A. Dirección: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: Ángel Luis Fernández. Intérpretes: Carmen Maura, Verónica Forqué, Chus Lampreave, Gonzalo Suárez, Ángel de Andrés. Argumento: Gloria (Carmen Maura) es un ama de casa malcasada adicta a las anfetaminas y que sufre síndrome de abstinencia. En su desesperación mata a su marido. Los acontecimientos se suceden como una pesadilla.

²⁰¹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1995. Producción: El Deseo, S.A., CIBY 2000 (Francia). Dirección: Pedro Almodóvar. Argumento: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: Alfonso Beato. Intérpretes: Marisa Paredes, Juan Echanove, Carmen Elías, Imanol Arias. Argumento: Leo Macías, escritora de novela rosa, se oculta tras el seudónimo de Amanda Cris (Marisa Paredes). Paco (Imanol Arias) su marido, participa en una misión de paz en Bosnia. Leo no puede vivir sin él y se encuentra perdida en todos los aspectos de su vida incluido el literario.

en el entorno de la Plaza de la Paja, y en una de las escenas con más encanto de la película, Ángel (Juan Echanove) bailaba un zapateado en una nocturna y solitaria Plaza Mayor.

También en *Carne Trémula*²⁰² (1997), Pedro Almodóvar encontró una de las localizaciones de mayor fuerza dramática de su filmografía: La Ventilla, un barrio de chabolas ruinosas y a punto de ser derribadas a los pies de las modernas torres inclinadas de la Plaza de Castilla.

Pero, no sólo este director difunde la imagen de Madrid por el mundo. Otros filmes han hecho lo mismo al respecto. Es el caso de la adaptación de *La Colmena*, la famosa novela de Camilo José Cela, llevada al cine por el director Mario Camus y producida por José Luís Dibildos, en 1982, desde su productora Agatha Films. A través de una estructura poliédrica de las historias engarzadas de los personajes nos presenta diferentes imágenes de Madrid.²⁰³

Pero, tal vez el caso más sintomático sea el Alex de la Iglesia en *El día de la bestia* (1995). Incorpora un Madrid inédito, regido por el caos y la barbarie. Un Madrid, preferentemente nocturno, reconocible pero transformado con el objetivo de que transmita la sensación de ser una ciudad endemoniada, capaz de acoger a Satanás. En ello radica el argumento y a ese Madrid llega el padre Berriatúa (Alex Angulo), catedrático de teología de Deusto, para acabar con el anticristo que, según sus informaciones, nacerá el 25 de diciembre en dicha localidad. Ahí también empieza a hacer sonadas fechorías con la intención de atraer a aquel, que se escenifican en las plazas de Castilla y Colón, así como en la calle de la Ballesta o el FNAC de Callao. Son

²⁰² Ficha Técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1997. Producción: El Deseo, S.A., CIBY 2000. Dirección: Pedro Almodóvar. Argumento: Pedro Almodóvar. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: Alfonso Beato. Intérpretes: Liberto Rabal, Javier Barden, Francesc Neri, Ángela Molina. Argumento: Una joven y tres hombres armados coinciden en una cosa. Elena espera a su camello, dos son policías- David (Javier Bardem) y Sancho (José Sancho)- y, Víctor (Liberto Rabal) es un adolescente obsesionado con Elena. Estalla una cruenta discusión. Dos años más tarde se reencontrarán y nada será igual.

²⁰³ MARTÍNEZ EXPÓSITO, A.: De la promoción turística a la conciencia de marca: La marca- ciudad en el cine español contemporáneo en TORRES POU, J. y JUAN NAVARRO, S.: La ciudad en la literatura y el cine. Aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español, Barcelona: PPU, 2009, p .94.

espacios ambivalentes, a los que la oscuridad da el pertinente aspecto siniestro, que no existiría a plena luz.

A lo largo de la narración se exhiben lugares y edificios que han sido otras muchas veces mostrados en el cine. Sin embargo, adquieren nuevos sentidos. Así, la tradicional calle Preciados en navidad es ahora el escenario donde José María (el *heavy* interpretado por Santiago Segura) dispara sin orden ni concierto, mientras la policía responde y acribilla a balazos a los Reyes Magos de unos grandes almacenes.

El parque del Retiro está presente, pero sólo un elemento muy concreto del mismo, que es la estatua del Ángel Caído y por su condición de ser monumento al demonio. Su inclusión no es casual y la vemos acompañar a los protagonistas en su paseo final, cuando ya se ha desvelado el argumento, de forma que la irrupción de aquella ilustra este.

Las edificaciones proyectadas tienen también su propio significado en relación con la trama. La mayor importancia corresponde a las torres KIO de la plaza de Castilla, llamadas pomposamente «Puerta de Europa». Están presentes desde el principio porque la ficción las ha convertido en templo de la *bestia*. Ahí es donde aterriza Berriatúa cuando entra en la capital y donde se produce el enfrentamiento final con la misma. Estaban sin terminar. La noche se proyecta con fuerza sobre ellas dándoles el aspecto espectral exigido por el texto y su monumentalidad contrasta con el abandono en el que se encontraban entonces los alrededores, llenos de basura, andamios y escombros. Son un símbolo de la época, igual que la presencia de las bandas neonazis que actúan bajo el lema de «Limpia Madrid». Hablan de un tiempo y de un espacio concretos: la *España del pelletazo inmobiliario* y, con ello, referencian el periodo y el lugar donde se realizó el filme²⁰⁴.

En otro momento, el protagonismo lo tiene el conocido y filmado rascacielos “Carrión” de la Gran Vía. El guión sitúa en el mismo la vivienda del futurólogo Cavan (Armando de Razza) y hace, así, un guiño a la realidad porque en ese lugar había vivido Rappel.

²⁰⁴ CERDÁN, J., “España, fin de milenio. Sobre El día de la bestia”, en RUZAFÁ ORTEGA, R (ed.), *La Historia a través del cine. Transición y Consolidación democrática en España*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2004, p. 246.

Berriatúa y José María le visitan, pero las cosas se complican hasta el punto de tener que huir los tres deslizándose por el letrero luminoso de *Schweppes* que corona la esquina semicircular del edificio y creando una de las escenas más famosas del cine español, la cual, lógicamente, se rodó en estudio. Las luces de neón cambiantes y multicolores dan a la secuencia el aire fantasmagórico que requiere.

No es la única vez que Alex de la Iglesia “cuelga” a sus protagonistas de los edificios más emblemáticos de Madrid. En *La comunidad* (2000) hará algo parecido y veremos a Julia (Carmen Maura) y a otros personajes deslizarse desde la cuadriga que remata el edificio del BBVA en la calle Alcalá. Montxo Armendáriz ya había introducido un recurso similar en *Historias de Kronen* (1995) y “suspendía” a Aitor Merino y Eduardo Noriega en el puente de Eduardo Dato, que atraviesa el paseo de la Castellana²⁰⁵.

Por otro lado, otras de las ciudades que mayor difusión ha tenido a través del cine es Barcelona. La película de Woody Allen *Vicky Cristina Barcelona*²⁰⁶ es una muestra de ello, la cual ha sido criticada por la excesiva carga narrativa de la ciudad, que muchos han reducido su valor a un ámbito promocional como destino turístico²⁰⁷.

Más representativo sería el ejemplo del director Ventura Pons, que al igual que Almodóvar en Madrid, ha convertido Barcelona en un personaje más en sus películas y

²⁰⁵ CAMARERO GOMEZ, G.: “Madrid en la pantalla: De la construcción a la disolución del mito”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed.): *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Intramar ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2011, pp. 67-81.

²⁰⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: Hispano- estadounidense. Año: 2008. Producción: Media Producción, S.L., Gravier Productions, INC. Dirección: Woody Allen. Fotografía: Javier Aguirresarobe. Intérpretes: Javier Barden, Penélope Cruz, Scarlett Johansson.

²⁰⁷ Véase el trabajo de CAPARROS LERA, J. M^a.: *Woody Allen, barcelonés accidental*, Madrid: Encuentros, 2008.

es el escenario donde transcurren casi todas sus historias. Por ejemplo, en *Amor idiota*²⁰⁸, presentada en 2004, la capital catalana sirve como explicación para algunas conductas aparentemente incongruentes de sus personajes.

En definitiva, todos podemos recordar películas que se han concebido sólo para apoyar el lanzamiento de una marca de automóvil o una determinada región geográfica o un cluster de “resorts” turísticos. Eso, como recomienda Lafuente²⁰⁹, habría que intensificarlo en nuestro país para reforzar la marca España.

Pero, lo cierto es que además de la administración del Estado, varias comunidades autónomas y un buen número de comarcas, regiones y ciudades han venido invirtiendo, desde principios de los noventa, en campañas de promoción en las que el cine desempeña un papel importante.

Un ejemplo de estas iniciativas la tenemos en *La Rosa de Piedra*²¹⁰, dirigida por Manuel Palacios en 1999. Se trata de una película centrada en Santiago de Compostela y patrocinada en parte por el gobierno de Galicia y el consorcio encargado de la promoción turística del camino de Santiago. La línea argumental es muy sencilla: un equipo de tres mujeres llega a Santiago para realizar un reportaje de moda femenina. La directora, la fotógrafa y la modelo van conociendo las tradiciones compostelanas de la mano de un ciego. En diferentes momentos de la película se evidencia la intención promocional por el recurso de la mirada de un turista.

²⁰⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 2004. Producción: Els Films de la Rambla, S.A.; Grandalla Cinematográfica, S.L. Dirección: Ventura Pons. Argumento: Basada en la novela “Amor d’ Idiota” de Luis Antón Baulenas. Guión: Ventura Pons. Fotografía: Mario Montero. Intérpretes: Santi Millán, Cayetana Guillén. Merce Pons. Argumento: Pere Luc (Santi Millán) es un joven de treinta y cinco años que vive una etapa estancada de su vida. Lluc se entera de que un amigo suyo ha muerto hace cinco meses. Para olvidar sus penas, se va de fiesta y se emborracha. De regreso para casa, tropieza con la escalera de aluminio de una chica que se dedica a colgar bandoleras en las farolas. Medio conmovido se queda fascinado por ella, de tal manera que acaba obsesionándose por ella e incluso llega a espiarla. Una noche, acaban cenando juntos y poco a poco caen en una especie de frenesí sexual.

²⁰⁹ LAFUENTE, F.: “La cultura como marca renombrada” en AA.VV.: *España marca cultura: De Altamira a las marcas renombradas*, Madrid: Asociación de Marcas Renombradas Españolas, 2005, pp. 96- 117.

²¹⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1999. Dirección: Manuel Palacios. Guión: Manuel Rivas, Elvira Varela. Fotografía: Teresa Medina. Intérpretes: Paulina Gálvez, Marta Belaustegui, Laura Ponte. Sinopsis: Tres mujeres una ejecutiva de moda, una fotógrafa y una modelo viajan a Santiago de Compostela con la intención de realizar un reportaje de moda. Cada una de ellas aporta un punto de vista sobre sus propios conflictos vitales, perspectivas que cambiarán radicalmente en contacto con las gentes e historias de la ciudad.

De esa manera, la presencia de imágenes con implicaciones turísticas ha estado presente en el contexto cinematográfico español, evidenciándose en el cine mudo español y la posterior década para diluirse esporádicamente en el tiempo hasta llegar a la contemporaneidad, convirtiéndose en el medio promocional más eficaz para difundir la imagen del urbanismo español, eso sí, abandonando la reducción del paisaje arquitectónico-urbanístico a elementos folklóricos y pintorescos como ocurrió en el período del cine mudo español y, en una buena parte de la cinematografía española, en donde su imaginario se redujo a la ciudad andaluza y su monumentalidad de influencia árabe.

Lo que no hay duda es que cada día existe mayor consciencia de la importancia del cine como un medio de soporte para promocionar nuestro país.

SEGUNDA PARTE

TURISMO INDUCIDO. LA CONTRIBUCIÓN DEL CINE DE FICCIÓN DE LOS AÑOS VEINTE A LA PROMOCIÓN DE LA IMAGEN TURÍSTICA DE CÓRDOBA.

En esta segunda parte nuestro objetivo es ver cómo se gesta la imagen turística de Córdoba y la contribución del séptimo arte a su difusión y potenciación, en concreto, en el espacio- temporal delimitado en nuestra investigación.

Comprobaremos cómo el cine no reinventa una nueva imagen de la ciudad sino que se apropia del imaginario configurado por la literatura romántica, los libros de viajes, la pintura, la fotografía y carteles promocionales, universalizando su iconografía.

CAPÍTULO III. LA LLEGADA DEL CINEMATÓGRAFO A CÓRDOBA Y EL IMPULSO TURÍSTICO A SU IMAGEN.

3.1. CÓRDOBA EN LOS PRIMEROS TIEMPOS DEL CINEMATÓGRAFO.

Las primeras películas de ficción filmadas en la provincia cordobesa tuvieron lugar en la década de 1920. Un contexto histórico marcado por la desorganización política y la incertidumbre que caracterizaron los últimos años de la monarquía constitucional de Alfonso XIII previos al golpe de estado del General Primo de Rivera y después por la etapa de la dictadura militar de éste (1923-1930).

Antes de adentrarnos en la llegada del cinematógrafo a la ciudad y su repercusión en la potenciación de su imaginario, es necesario realizar una contextualización general acerca de los rasgos urbanos, sociales y culturales de Córdoba con el objetivo de encuadrar de ese modo este nuevo medio de difusión en la vida de los cordobeses a principios de siglo, especialmente en la década de los veinte.

Urbanísticamente, se preocupa desde principios de siglo por agilizar proyectos ya formados en la centuria anterior, aunque no contará con planos generales de intervenciones, sino que todo se hará a través de proyectos parciales, alienándose determinadas vías o preocupándose por dotar a la ciudad de una buena red de abastecimiento de aguas y alcantarillado. El problema del paro obrero propiciará asimismo que, tanto en Córdoba como en la provincia, se emprenda actuaciones urbanísticas y arquitectónicas de distinto tipo.

Así, en 1917 a Francisco Azorín Izquierdo se le encarga la realización de una Ciudad Jardín en la zona de expansión correspondiente a las huertas del flanco occidental y, entre 1920 y 1921, el Ayuntamiento decide emprender el Plan de Ensanche de Córdoba.

En lo que se refiere al centro de la urbe, el proceso de su creación culminará con las actuaciones tan decisivas como la remodelación de la Plaza de las Tendillas (1925), modificando y ampliando además las alienaciones de las calles concurrentes a ella, y la apertura de la calle José Cruz Conde (1927) para comunicar la anterior plaza de la Ronda de los Tejares.

Todas estas intervenciones urbanísticas propiciaron la consagración de dos ciudades. Por un lado, una ciudad moderna, que había sido objeto de gran parte de las acciones urbanísticas y, por otro, el resto de la ciudad, que conservaba aún su carácter tradicional.

Desde un punto de vista político, con la irrupción en el panorama nacional de la dictadura de Primo de Rivera, Córdoba se benefició de una situación general de cierta prosperidad económica, al tiempo que ponían en pie una serie de reformas, sobre todo, en lo referente a obras públicas. Todo ello se vio acompañado de un importante aumento de la población, procedente de los núcleos rurales cercanos²¹¹.

Con la dictadura, la ciudad vive momentos de efervescencia en el terreno urbanístico. Por fin se resuelve el problema del murallón de la Ribera, se inauguraron los primeros tramos de alumbrado público por electricidad, a la vez que se reclama una solución definitiva para problemas, como el abastecimiento de aguas a la ciudad o el traslado de la estación de ferrocarril a un lugar que no estrangule el desarrollo urbano.

En el ámbito de la política local, el siglo XX comienza para el consistorio cordobés con Juan Luis Velasco Navarro al frente de los destinos de la ciudad, una ciudad en la que permanecen fuertemente arraigadas las prácticas caciquiles²¹².

Los cambios constantes del gobierno municipal apenas dejaban tiempo para que pudieran llevarse a cabo los proyectos de reforma a medio plazo que la ciudad necesitaba. Así, entre 1902 y 1923, hubo doce alcaldes, y hasta diecisiete mandatos tuvieron lugar, siete de los cuales fueron liberales y el resto conservadores.

Los casos de mayor duración en el poder fueron los del conservador Conde de las Infantas (1903- 1904 y 1907- 1909), del farmacéutico liberal José García Martínez (1906- 1907 y 1909- 1912) y del abogado conservador Manuel Enríquez Barrios (1913- 1916)²¹³.

Sin embargo, la figura fundamental del período fue José Cruz Conde, notable miembro de una familia de bodegueros cordobeses, comandante del ejército y posteriormente

²¹¹ AA.VV.: *Córdoba entre dos siglos*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1995.

²¹² PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Córdoba y lo cordobés, señas de identidad*, Córdoba: Almuzara, 2005, p. 180.
Véase también RAMÍREZ RUIZ, R.: *Córdoba y su provincia durante el reinado de Alfonso XIII (1902-1931)*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2007.

²¹³ VENTURA, J.M^a: *Historia ilustrada de Córdoba*, Córdoba: Almuzara, 2005.

designado comisario de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, proyectada definitivamente para 1929.

Amigo del dictador Primo de Rivera, bajo su mandato (1924-1926), se llevaron a cabo una serie de reformas puntuales tal y como prometió al tomar posesión de su cargo. Conocidas son sus palabras en la toma de posesión de la Alcaldía cordobesa:

Cordobeses: os juro por mi honor que cuando salga esta vara de mis manos saldrá limpia de injusticias; toda su fuerza estará siempre al servicio de mi pueblo para conseguir su felicidad²¹⁴

Entre esas medidas, se encargó al arquitecto Félix Hernández la ampliación de la Plaza de las Tendillas, que había sido objeto de una intervención de ensanche y regulación en 1908. La actuación se complementó con el ensanche de la calle Concepción, conexión entre la calle Gondomar y Claudio Marcelo, la conversión del Paseo del Gran Capitán en avenida y, sobre todo, la apertura de la calle que acabaría llevando el nombre de Cruz Conde con el fin de mejorar el tráfico.

Su mandato terminó el 3 de enero de 1926, momento en el que dimite al ser nombrado Gobernador Civil de Sevilla, aunque este alejamiento de la vida cordobesa no impedirá que la sombra de Cruz Conde siga ejerciendo su influencia a través de su familia -su hermano Rafael ocupará también la Alcaldía entre el 27 de octubre y el 30 de julio de 1930-, a través de la Unión Patriótica, brazo político de la Dictadura, y de su órgano local de difusión: el periódico *La Voz*.

Su consistorio será una etapa pródiga en realizaciones tal y como el propio Cruz Conde ponía de manifiesto en una carta publicada en el *Diario de Córdoba*, el 14 de noviembre de 1930, donde, entre otras, señala las siguientes:

Primero, urbanización y ensanche de la calle de la Concepción; segundo, arreglo de las Casas Consistoriales, con desmonte y reconstrucción del muro de fachada en incipiente estado de ruina; tercero, reforma de la Guardia Municipal: su nuevo reglamento y organización del mando impuso los

²¹⁴ Véase PRIMO JURADO, J.J.: *Antonio Cruz Conde y Córdoba. Memoria de una gestión pública (1951- 1967)*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1960, p. 20.

consiguientes sacrificios económicos; obras en el Asilo y aumento de 13.000 pesetas en la consignación para la comida de los asilados; quinto organización de la sala de autopsias en los cementerios; sexto, adquisición y derribo de varias casas en las plazas de Cánovas y total del Suizo, previsto parcialmente en anteriores proyectos; séptimo, adoquinado y acerado de la Ronda de Isasa; octavo, alcantarillado, entre otras, de las calles Espartería, Tundidores, Gondomar, Reyes Católicos, San Felipe y plaza de su nombre; noveno, saneamiento del pozo de los jardines tajos y construcción del depósito de aguas, y necesarios servicios auxiliares para su eficaz utilización en aquella época abandonada; décimo, pavimentación de varias calles y ensayo en algunas de nuevos sistemas; undécimo, modificación y embellecimiento de los jardines y ejecución de nueva traza de los Duque de Rivas, San Felipe y otros; duodécimo, cien mil pesetas para las obras del Gran Capitán...

Desde el punto de vista de la economía local, la Córdoba que recibe el nuevo siglo permanece anclada a su tradicional dependencia del sector agrícola. Esto traerá consigo la concentración de la propiedad en manos de una clase terrateniente que disfruta de los beneficios, haciéndose bastante acusado el contraste con el resto de la población, en el que se emplea el 45% de la población activa, lo que traducido a cifras absolutas supone un total de 10. 882 de sus 58. 275 habitantes. Sin embargo, desde principios de siglo, Córdoba experimenta una auténtica revolución demográfica gracias a la cual pasará de los 58.275 habitantes de 1900 a los 103.106 de 1930. La causa que explica este crecimiento tan espectacular hay que buscarla en la mejora de las condiciones higiénico-sanitarias de la ciudad y, sobre todo, en las sucesivas oleadas migratorias procedentes del campo que se producen entre 1903- 1905, 1915- 1917 y 1918- 1920, en este último período motivadas por las agitaciones revolucionarias del agro cordobés.

A lo largo de esos años, el llamado “problema obrero” es una realidad permanente en la vida cotidiana de la ciudad. Esta circunstancia provocará momentos en los que el clima de violencia social alcanzó cotas de extrema gravedad, resultando particularmente graves los sucesos de febrero de 1916, cuando 10.000 obreros ocuparon el ayuntamiento irrumpiendo los cabecillas en el despacho del alcalde Salvador Muñoz Pérez para hacer llegar sus demandas. Y, sobre todo, los acontecimientos del 17 de febrero, que acabaron con la declaración del Estado de Guerra del 29 de mayo, cuando grupos de obreros

destruyeron en el paseo de la Victoria, el monumento recién inaugurado en honor de Antonio Barroso y Castillo²¹⁵, obra de Mateo Inurria²¹⁶.

En medio de esta situación, de permanente agitación social, el movimiento obrero cordobés experimentará un notable crecimiento, aunque su presencia en el Consistorio tendrá sólo carácter testimonial.

En relación con la vida cotidiana acomodados de los cordobeses de principios de siglo, está transcurriendo tranquila y apacible y sólo se verá alterada en los contados momentos en que estalla la conflictividad social, motivada porque cada vez se hace sentir los fallos e injusticias del sistema político- social, como del problema del caciquismo y el deficiente reparto de tierras²¹⁷.

Otro de los grandes problemas sin resolver es el de la sanidad. La situación sanitaria de Córdoba era lamentable como consecuencia del mal alcantarillado, de que el Guadalquivir recibiera gran parte de las aguas residenciales y del deficiente servicio de aguas potables.

Artísticamente predomina el esplendor. En lo pictórico, es la época del éxito internacional de Julio Romero de Torres. Su trabajo se desarrolló entre 1890 y 1930. Su fama se proyectó por toda España y el mundo. Es una de las figuras más queridas y reconocidas universalmente de la Córdoba del momento, junto con otra personalidad indiscutible del panorama de la época, el periodista Ricardo de Montis Romero (1871-1941) que se hizo famoso, entre otros trabajos, por la publicación periódica de artículos

²¹⁵ Antonio Barroso y Castillo. Nació en Córdoba el 25 de octubre del año 1854 y murió en Madrid en 1916. Fue Ministro de Gracia y Justicia, entre el 30 de noviembre de 1906 y el 25 de enero de 1907. También ocupó el cargo de Ministro de Instrucción Pública y de Bellas Artes, entre el 21 de octubre de 1909 y el 9 de febrero de 1910. Después fue Ministro de Gobernación, entre el 29 de junio de 1911 y el 31 de diciembre de 1912.

²¹⁶ Véase PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Córdoba y lo cordobés*, op. cit., p. 180.

²¹⁷ GARCÍA PARODY, M.A.: *Córdoba en el primer tercio del siglo XX: crisis y conflictividad*, Baena: Hesperido, VIII Congreso de Profesores- Investigadores, 1989, p. 618.

Véase también CUENCA TORIBIO, J.M.: *Historia de Córdoba*, Córdoba: Publicaciones de Librería Luque, 1993.

CUENCA TORIBIO, J.M.: *Andalucía. Historia de un pueblo*, Madrid: Espasa- Calpe, 1984.

en donde abordaba la descripción minuciosa de los aspectos sociales y arquitectónicos más característicos de la ciudad²¹⁸.

Otro pintor destacado de la época fue Tomás Muñoz Lucena (1860-1943). Su vasta producción posee varios registros, encuadrándose estilísticamente dentro de un naturalismo que a veces adopta una modalidad crítica pero normalmente se inclina por la costumbrista manteniendo siempre un denominador común, un luminismo heredero del Maestro Barros al que añadirá una pincelada y una factura mucho más suelta. Su triunfo definitivo le vendría en 1901 al presentar en la Exposición Nacional su lienzo *Plegaria en la ermita de Córdoba*, obra que le vale la primera medalla.

También destaca en su faceta de ilustrador, junto a Ángel Díaz Huertas²¹⁹ y a Adolfo Lozano Sidro (1872-1935). En esa actividad, colaboró para la Revista *Blanco y Negro*, a principios de siglo, con portadas *Enjabegando* o *Flores de Balcón* concebidas en la más pura línea costumbrista.

Por otro lado, Adolfo Lozano Sidro sobresale, igualmente, como ilustrador. En pintura de caballete realizará una obra colorista y de pincelada suelta. Su máxima seña de identidad es la facilidad que tiene para captar los ambientes y la psicología de los personajes que representa.

No podemos olvidarnos del escultor modernista cordobés Mateo Inurria (1867- 1924), cuyo genio brilla en el retrato ecuestre del Gran Capitán o en la Estatua sedente de Séneca.

Y, en lo taurino, Córdoba se consolida como la cuna del toreo. A la muerte de Rafael Molina, “Lajartijo” (1841-1900), designado el primer califa del toreo cordobés, le siguieron las figuras de Rafael Guerra Bejarano, “Guerrita” (1862- 1961), discípulo de Lajartijo en su cuadrilla. Simultáneamente, destacó también Rafael González Madrid, “Machaquito” (1880- 1955). Sin olvidarnos, del cuarto califa, Manuel Rodríguez

²¹⁸ MONTIS ROMERO, R.: *Notas cordobesas: Recuerdos del pasado*, Córdoba: Imprenta del Diario de Córdoba, 1911- 1930.

²¹⁹ Empezó sus trabajos como ilustrador y lo hizo para distintas revistas como *La Ilustración española y americana*, *La esfera*, *La Ilustración Teórica*, siendo sobre todo a raíz de su colaboración asidua en *Blanco y Negro* donde más se dio a conocer.

Sánchez “Manolete” (1917- 1947), rey indiscutible del toreo hasta su trágica muerte en la Plaza de toros de Linares (Jaén) frente al toro Islero, un 29 de agosto de 1947²²⁰.

A nivel cultural, a fines de los años veinte, tuvieron lugar importantes conmemoraciones en la ciudad como el VIII Centenario de Maimónides y el Milenario del Califato, así como el Tricentenario gongorino. Además, el 24 de julio de 1929, parte del casco antiguo de Córdoba fue incluido en el Tesoro Artístico Nacional.

A todos estos acontecimientos, otro suceso que va a turbar la monotonía de la ciudad fue la visita de Alfonso XIII a Córdoba. El monarca aprovechó uno de sus múltiples viajes a nuestra ciudad para visitar las obras de construcción del Pantano del Guadalquivir.

Con este panorama social, político y artístico se encuentra el cinematógrafo asistiéndose a un auténtico “boom” del cine en la ciudad, con unas carteleras que anuncian programas de primera magnitud y un público que demanda películas de las grandes estrellas internacionales. A este fenómeno contribuyó la aparición de numerosos artículos en prensa, que aportaban noticias sobre un incipiente universo llamado Hollywood.

Los locales de exhibición fueron el Gran Teatro²²¹ y el Gran Cine Salón Ramírez durante la temporada de invierno y otoño.

En relación con el Gran Teatro, obra del arquitecto Amadeo Rodríguez, se empezó a edificar el 17 de junio de 1871, por iniciativa del banquero D. Pedro López Morales, y se inauguró el 13 de abril de 1873 con la puesta en escena de la zarzuela en cuatro actos “Marta” a cargo de la Compañía Marimón. El precio de las localidades oscilaba entre los 3 y 50 reales.

El recién estrenado Gran Teatro, con capacidad para unas 2.100 personas, contaba con 28 palcos principales, 2 palcos proskenios, 24 plateas, 2 plateas proskenios, 8 palcos

²²⁰ DE CÓRDOBA, J.L.: *Córdoba en la historia del toreo*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.

²²¹ En el siglo XIX, el teatro, como espacio, se convierte en lugar de encuentro social en donde empiezan a introducirse los nuevos significados que la recién nacida burguesía le adjudica. El alejamiento del ceremonial dieciochesco permite el acercamiento de las clases más populares, aunque en localidades de reducida visibilidad, escasa acústica y, por supuesto, poca calidad de los materiales empleados en su fabricación. Véase AA.VV.: *Arquitectura teatral y cinematográfica: Andalucía 1800-1900*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Dirección General de Fomento y Promoción Cultural, 1990, p. 268.

segundos, 2 palcos proskenios, 403 butacas, 99 delanteras de anfiteatro, 105 delanteras de paraíso, 200 localidades principales de anfiteatro, y 600 de paraíso.

Por otro lado, el Salón Ramírez²²² se creó a principios de los años veinte. En este local se realizaron las primeras proyecciones del cinematógrafo.

Otro de los teatros importantes de la época fue El Teatro Circo. Estuvo ubicado al lado de un palacete propiedad del Marqués del Mérito, en la avenida del Gran Capitán, esquina con la avenida Ronda de los Tejares.

Su apertura se realiza en el año 1905 a cargo de Manuel García Lovera, llegando a ser quizás el teatro más popular de su momento, pues ofrecía variedades, teatro y espectáculos circenses. Competía junto al Salón Ramírez en la proyección de las primeras sesiones de cine mudo en local cerrado. Las explicaciones corrían a cargo de un joven, que con los años llegaría a ser un gran empresario del espectáculo, llamado Antonio Cabrera Díaz.

Pasaron por el Teatro Circo grandes figuras del cante flamenco, humoristas, caricatos, payasos, ilusionistas y artistas del cuplé. Se celebraron en él actos populares, como bailes de carnaval, así como festivales benéficos o mítines políticos y patrióticos.

²²² Son salas adaptadas, con menor aforo que los teatros, y un escenario más reducido, aunque mejor acondicionados. Las posibles incomodidades del local pasaban desapercibidas por ser las secciones más cortas que las teatrales. Los salones nacen de la aparición de las “compañías mixtas” a imitación de los salones parisinos, de donde también vino la moda de las variedades. En España se abren muchos locales de este tipo, conservando el nombre galo: Salón París, Salón Rouge, Salón Blue,...; son todos salones de variedades, algunos de ellos especializados en el género sicalíptico- así eran conocidos por entonces los espectáculos más descocados, en donde el desnudo femenino estaba a la orden del día y era objeto de continuo escándalo social. En ellos habían empezado a trabajar algunas cupletistas y actrices que desarrollarían el resto de su carrera en los grandes teatros del país.

Evidentemente, los salones españoles no tienen la misma categoría ni la coherencia en su programación; a pesar de ello, tienen en común la disposición de los elementos dentro del local. De esta manera, el aforo lo componen entre catorce y dieciséis filas de sillas y bancos, y algunas butacas más confortables al pie del escenario, con una capacidad para doscientas o trescientas personas.

Los empresarios de los salones se inclinaron pronto por el cinematógrafo, dado los beneficios económicos que suponía, pues mientras que con las variedades se podía dar como mucho cuatro representaciones diarias, con el novedoso espectáculo podían programarse funciones cada media hora, lo que significaba en la práctica el doble de sesiones y de rentabilidad económica. Por otro lado, el presupuesto de una compañía de variedades era superior a la inversión que implicaba el alquiler de un proyector cinematográfico.

Véase SALAÜN, S.: *El cuplé (1900- 1936)*, Madrid: Espasa- Calpe, 1990, pp. 48-49.

MARTÍNEZ, J.: *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*, Madrid: Filmoteca Española, 1992, p. 75.

En el año 1924 sufrió una gran remodelación, cambiando su nombre por el de Teatro Duque de Rivas, y pasando, a partir de ese momento, a ser regentado por el antes citado Antonio Cabrera.

Para la época estival se habilitaron el Ideal Cinema, situado en el Coso de los Tejares, y el Royalty Victoria.

En mayo de 1924, abrió sus puertas el teatro Duque de Rivas, local que funcionó regularmente hasta su demolición en 1972.

Las crónicas posteriores nos informan de las reformas introducidas, alabando la elegancia y funcionalidad del nuevo recinto. En ellas se afirma que el Duque de Rivas es un teatro similar en lujo y ornato a los de las grandes capitales.

Todos estos enclaves acogieron la llegada del cinematógrafo a la ciudad.

3.2. UNA SUCESIÓN DE HECHOS.

La llegada del cinematógrafo a Córdoba vino a completar un proceso promocional de la ciudad que había comenzado ya en el siglo XIX.

En primer lugar, a través de las publicaciones de obras de carácter divulgativo como la realizada en 1804 por la Real Academia de San Fernando, la cual realiza un estudio minucioso del patrimonio árabe cordobés, ocupando la Mezquita-Catedral un lugar destacado en su análisis.

Y, en segundo lugar, con la labor de determinadas personalidades comprometidas con la divulgación del patrimonio artístico- geográfico de la ciudad y su provincia. En este cometido, en un principio, destacamos la figura de Ramírez de las Casas- Deza con la publicación de *Corografía de la provincia de Córdoba*²²³ y su *Tratado de la Geografía*

²²³ RAMÍREZ DE LAS CASAS- DEZA, L.M.: *Corografía de la provincia de Córdoba*, Córdoba: Noguer y Manté, 1840.

de Córdoba, en 1840; junto con su obra más representativa: *Indicador cordobés ó sea manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*²²⁴, en 1856.

Aparte de Ramírez de las Casas-Deza, no debemos olvidarnos de la figura de José Amador de los Ríos, también un gran divulgador del legado artístico cordobés. Sus primeros trabajos aparecieron publicados en el periódico *El Laberinto*, en concreto en 1844, con el título *Recuerdos de Córdoba*. En ellos, se describe los monumentos y lugares más típicos de la ciudad.²²⁵

Posteriormente, realizó un estudio acerca de las inscripciones árabes de Córdoba precedido, a su vez, de un estudio histórico-crítico, en 1880, siendo la primera parte íntegramente dedicada al estudio de la Mezquita- Catedral²²⁶.

Otra de las personalidades de la época que contribuyó a la promoción de la ciudad y sus monumentos fue Pedro Madrazo. En 1884 publicó su obra *Córdoba*, donde ofrece una visión general de la historia de la Córdoba musulmana, además de un detenido análisis de los monumentos cordobeses más emblemáticos. La obra presenta abundantes y atractivas ilustraciones, que constituyen un complemento visual al texto de gran envergadura²²⁷.

En 1872, pronunció un discurso acerca del estilo mudéjar en la arquitectura centrándose buena parte de su conferencia en Córdoba²²⁸.

Por otro lado, Rafael Romero y Barros es otra de las figuras claves del período decimonónico en la difusión del legado patrimonial cordobés. En 1884, publicó *Córdoba monumental y artística*, una obra cuyo objetivo era mostrar a todos un pasado que había que glorificar y reavivar. En esta publicación tampoco faltan las ilustraciones

²²⁴ RAMÍREZ DE LAS CASAS- DEZA, L.M.: *Indicador cordobés ó sea manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*, Córdoba: Fausto García Tena, 1856.

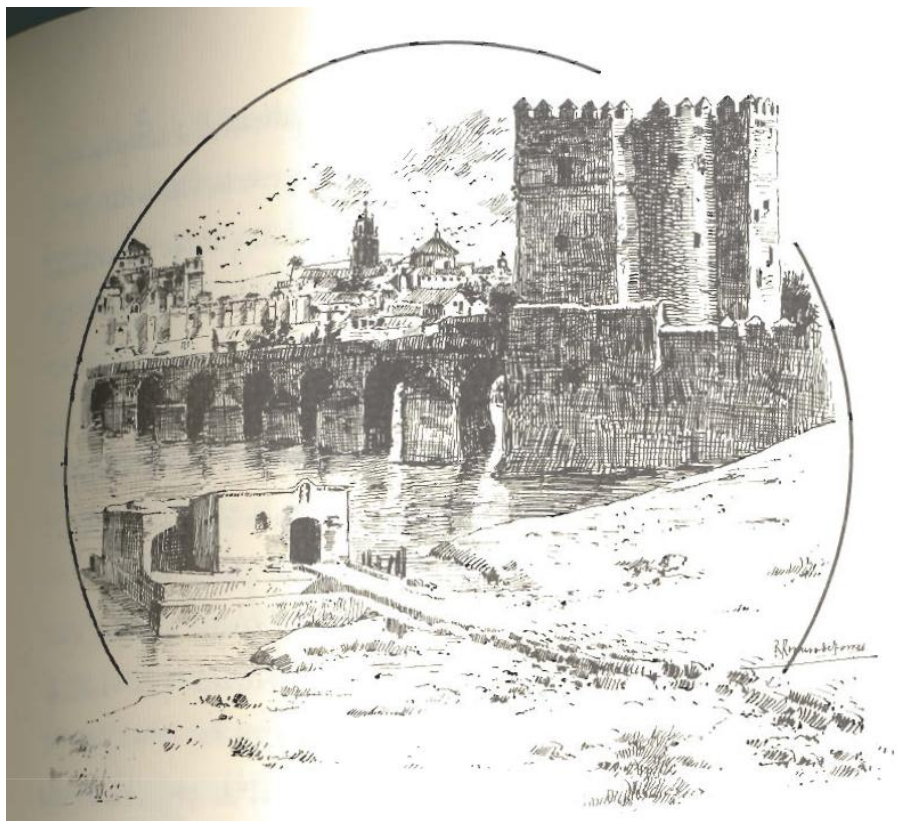
²²⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, J.: “Recuerdos de Córdoba” en *El Laberinto*, nº 20, 30 de junio de 1845, p. 262.

²²⁶ AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Inscripciones árabes de Córdoba, precedidas de un estudio histórico-crítico de la Mezquita- Aljama*, Madrid: Imprenta de Fortanet, 1879.

²²⁷ MADRAZO, P.: *Córdoba*, Barcelona: editorial de Daniel Cortezo, 1884, p. 49.

²²⁸ MADRAZO, P.: *El estilo mudéjar en la arquitectura*, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1872, pp. 52- 53.

de naturaleza panorámica como la clásica vista del puente romano desde la Calahorra, que enriquecen visualmente al texto.²²⁹



Rafael Romero y Barros. Vista del Puente Romano y Torre de la Calahorra. Córdoba. 1844.

En esta labor divulgativa, no podemos olvidarnos de otra de las personalidades esenciales del período. Nos estamos refiriendo a Rafael Ramírez de Arellano y sus monumentales *Paseos por Córdoba*²³⁰ y *Guía artística de Córdoba*²³¹, publicadas, respectivamente, en 1873-1875 y 1896

²²⁹ ROMERO Y BARROS, R.: *Córdoba monumental y artística*, 1844. Edición facsímil 1991. Córdoba: Delegación de Cultura y Medio Ambiente: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

²³⁰ RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba*, Córdoba: Imprenta de R. Arroyo, 1873- 1875.

²³¹ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Guía artística de Córdoba. Indicación de los principales monumentos y objetos de arte*, Sevilla: Tipografía y encuadernación de Enrique Bergali, 1896.

Pero, sin duda, otra obra fundamental, de carácter difusivo, fue el *Diccionario geográfico estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar* editado por Pascual Madoz en dieciséis volúmenes. Ocupó un importante papel no sólo en el proceso de modernización de las estructuras del Estado en España sino también en la profusión turística de las ciudades, entre ellas, Córdoba.²³²

Sin embargo, a pesar de la contribución de dichas obras para dar a conocer el legado patrimonial de la ciudad y su provincia, no fue hasta la publicación de las primeras guías sobre Córdoba, presentadas en 1872 y 1885 respectivamente, por Arístides Sáenz de Urraca²³³ y Emilio Valverde y Álvarez²³⁴ cuando comenzó una verdadera campaña propagandística de Córdoba como destino turístico.

A estas guías, le sigue la publicada, entre 1892 y 1893, por Manuel Cabronero y Romero²³⁵; la presentadas por Nielfa y Chiappi²³⁶, en 1912, la de Antonio Carbonell Trillo, de 1926²³⁷ o la difundida, en 1930, por Rafael Castejón. Esta última es la primera en tener un status de oficialidad al ser encargada por el Patronato Nacional del Turismo²³⁸.

En general, todas fueron creadas con una evidente intencionalidad promocional, como lo evidencia el siguiente testimonio:

²³² MADOZ, P.: *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845- 1850.

²³³ SAENZ DE URRACA, A.: *Guía de Córdoba y su provincia*, Córdoba: Imprenta del Diario de Córdoba, 1872.

²³⁴ VALVARDE Y ÁLVAREZ, E.: *Guía del antiguo reino de Andalucía*, Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo Val, 1885.

²³⁵ CABRONERO Y ROMERO, M.: *Guía de Córdoba y su provincia para 1891 y 1892*, Córdoba: Imprenta y Papelería Catalana, 1891.

²³⁶ NIELFA, E.G. y CHIAPPI, J.L.: *Córdoba. Guía municipal*, Córdoba: Imprenta del Diario de Córdoba, 1912.

²³⁷ En la guía elaborada por Antonio Carbonell Trillo ocupa un lugar central la Mezquita. Además presenta un itinerario sentimental, realizado por José Rey Díaz, famoso cronista de la ciudad. Véase CARBONELL TRILLO, A.: *Guía artística de Córdoba*, Madrid: Instituto Geológico de España, 1926.

²³⁸ La obra se acompaña de panorámicas clásicas de la ciudad y sus monumentos. Presenta una serie de itinerarios por los lugares más emblemáticos de la ciudad, además de un itinerario por sus alrededores en el que se incluye una visita por las Ermitas y Medina Azahara. Véase CASTEJÓN, R.: *Guía de Córdoba*, 1930. Edición facsímil 1991. Madrid: Patronato Municipal de Turismo.

Venid a Córdoba al principio de la primavera, en el mes de mayo, aunque el de Abril lo hayáis en Sevilla, la ciudad hermana que con la nuestra comparte el disfrute de la belleza y los provechos del hermoso Guadalquivir

Extranjeros: sólo unos días de primavera os bastarán para conocer Córdoba y quererla como a una mujer tan buena como hermosa capaz de infundir un amor tan grande que sea el definitivo, el último.

Además, Córdoba es la llave del conocimiento de España, y si de ella os habéis hecho cargo fácilmente comprenderéis cuanto hay en toda esta Península²³⁹

En conjunto, se potencia una imagen de Córdoba anclada en un pasado inmóvil, en la que el tiempo tiene un carácter cíclico. Nos muestra una ciudad sumergida en un pasado ideal y pintoresco. Así, lo constata el siguiente fragmento, no exento de la visión neorromántica.

Callejuelas y plazuelas de forma irregular, casas que ostentan majestuosas portadas. Infinidad de patios con columnas romanas o árabes rematadas con capiteles antiquísimos; preciosos ajimeces en paredones carcomidos; restos por todas partes de soberbios monumentos; multitud de calles tortuosas donde la soledad de algunas y el musgo que en el piso y en sus vetustos paredones presentan cierto encanto especial, mezcla de melancolía, de tedio, imposible de definir²⁴⁰.

Esta intensa actividad promocional de dichas publicaciones e iniciativas personales viene también respaldada por la introducción de las primeras fotografías y postales.

La fotografía se convirtió, también, en una fuente iconográfica fundamental en el proceso de potenciación de la imagen de Córdoba. Aunque muchas no están adscritas a una intencionalidad turística, sin embargo, su contribución es determinante para la difusión de un determinado imaginario de la ciudad.

²³⁹ NIELFA, E.G. y CHIAPPI, J.L.: *Córdoba. Guía municipal...* op. cit. pp. 160-173.

²⁴⁰ CABRONERO Y ROMERO, M: *Guía de Córdoba y su provincia* op. cit., p. 155.

Las primeras conservadas pertenecen a Edgard King Tenison. Entre ellas destacan, la vista sur de la ciudad desde la Calahorra, la Puerta del puente romano o la vista de la torre de la Catedral desde la arquería. Están recopiladas en el álbum de Edgar Tenison²⁴¹, considerado como uno de los más completos realizados sobre España en una época tan temprana, y fueron muy elogiadas en su tiempo, entre otros, por E. Lacan:

“¿Quiere usted visitar España? Observe este patio de arcadas moriscas, con naranjos tan altos como robles. Es el patio de la Mezquita de Córdoba (...) Ustedes podrán recorrer España con la fotografía y reposar la mirada donde mejor les plazca y Tenison será su Cicerón”²⁴²



Edgar Tenison. Vista sur de la ciudad de Córdoba. Finales del siglo XIX.

²⁴¹ Tenison lo dedicó a Sofía Malakof Valera, hermana del político y novelista cordobés Juan Valera.

²⁴² Recogido por GONZÁLEZ PÉREZ, A.J.: *La mezquita de plata. Un siglo de fotógrafos y fotografías de Córdoba 1840-1939*. Córdoba: Córdoba: Publicaciones Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, 2007, p. 42.



Edgar Tenison. Torre de la Mezquita-Catedral de Córdoba desde la arquería sur.
Finales del siglo XIX.

Con el paso del tiempo, los viajeros serían sustituidos por fotógrafos profesionales, enviados por las primeras grandes compañías fotográficas europeas. Estas empresas buscaban imágenes relacionadas especialmente con el exotismo oriental del Al-Andalus. Córdoba junto a Granada y Sevilla son las ciudades elegidas por su pasado árabe.

Entre ellos, destaca la labor del empresario y fotógrafo francés Jean Laurent y Minier. En 1863 publica un álbum con vistas típicas de la ciudad, como la torre de la Mezquita-Catedral y el Patio de los Naranjos:



Laurent y Minier. Patio de los Naranjos. Mezquita- Catedral.
Córdoba. Finales del siglo XIX.



Laurent y Minier. Vista del Patio de los Naranjos. Cordoba.
Finales del siglo XIX.

También destaca en este álbum, la vista del Puente romano y la torre de la Calahorra, imagen muy utilizada por el cine como elemento iconográfico de la ciudad:



Laurent y Minier. Puente Romano y Torre de la Calahorra. Córdoba.
Finales del siglo XIX

Por otro lado, en 1858, la compañía francesa *Ferrier et Soulier* envió a Charles Soulier para realizar vistas de la ciudad. Sus fotografías enfatizan un carácter rural, mostrando escaso interés por la monumentalidad a diferencia del trabajo realizado por la casa Laurent.

También Petit y Eugène Lefèvre-Pontalis hacen fotografías que nos trasladan a una Córdoba subdesarrollada y ruralista:



Eugène Lefèvre- Pontalis. Torre de la Calahorra.Córdoba.1900.



Petit. Lefèvre- Pontalis. Arriero en el Puente Romano. Córdoba. 1899.

Otra empresa francesa, la casa Lévy, llega a la ciudad en 1888. Llevó a cabo un amplio reportaje en donde nos muestra un gran conjunto de tomas que van más allá de las clásicas vistas, aunque mantiene la preferencia romántica por la vista sur de la ciudad y el interior de la Mequita:



Lévy. Vista sur de la ciudad. Córdoba 1888



Lévy. Interior de la Mezquita-Catedral. Córdoba. 1888.

La numerosa colección fotográfica que de Córdoba recogieron los fotógrafos franceses fue recopilada por la Mediateca de Arquitectura y Patrimonio de Francia, organismo conocido también como MONUM. Su archivo está formado por más de 14.000 placas de vidrio. De Córdoba se conservan 19 imágenes, que fueron realizadas en los primeros años del siglo XX.

Otro fotógrafo foráneo, poseedor de una interesante colección cordobesa, es el alemán Kart Hielscher. En 1923, publica su obra *La España incógnita*. En ella, nos muestra un país sorprendente, del que capta sus bellísimos paisajes naturales, los grandes monumentos nacionales o los lugares más recónditos de las regiones españolas. De las diez imágenes cordobesas que aparecen en el libro, en ocho nos muestra una Mezquita-Catedral sublime.

Además, los proyectos fotográficos de los propios españoles también contribuyeron a difundir la imagen de la ciudad mostrando un imaginario exótico-oriental y tradicional. Entre la generación cordobesa, destacó la labor de Los Molina, con la figura de Tomás Molina a la cabeza, el cual se instaló en Córdoba, entre 1892 y 1917, y realizó fotografías presentando la doble realidad cordobesa, es decir la Córdoba urbana y la Córdoba rural.

Junto a Tomás Molina sobresale la labor de Señán. La lista de imágenes cordobesas realizadas por Rafael Señán es interminable. Entre ellas, no falta la clásica vista sur de la ciudad. Sin embargo, a diferencia de otras colecciones, su álbum se completa con imágenes de las zonas más modernas como la Plaza de las Tendillas o el Paseo del Gran Capitán.

Pero, sin duda, en los finales del siglo XIX y principios del XX, uno de los fotógrafos nacionales más prestigiosos que llega a la ciudad es el granadino Rafael Garzón. Su trabajo se compone de dos colecciones. La más antigua está conformada por unas cincuenta imágenes y podría estar realizada a finales de la década de 1890, mientras que la segunda cuenta con el doble de fotografías y su datación estaría más cerca de 1910. Ambas colecciones están confeccionadas como un paseo turístico por los principales monumentos cordobeses, recorrido que se inicia con la tradicional visión de la ciudad y el gusto por inmortalizar los muros laterales de la Mezquita-Catedral:



Rafael Garzón. Muro lateral de la Mezquita-Catedral. Córdoba.
Principios del siglo XX

Muchas de las tomas de este reportero, fueron editadas por las mejores publicaciones extranjeras y nacionales de su tiempo, como la enciclopedia *Seguí*, *Panorama Nacional* o la revista *Andalucía Ilustrada*. Así, Garzón consolida en la fotografía el itinerario romántico.

En este recorrido por los fotógrafos nacionales, no podemos olvidarnos de la figura de Mariano Moreno, que recopiló una importante colección fotográfica del patrimonio español. De Córdoba, se conservan un total de cincuenta imágenes de los edificios históricos más importantes, entre ellas, de la Mezquita- Catedral:



Mariano Moreno. Galería del Patio de los Naranjos. Córdoba. 1930.

En definitiva, los fotógrafos locales contribuyeron también a la potenciación de la imagen de la ciudad, a pesar de que la gran mayoría de sus trabajos no tenían esta intencionalidad.

Sin embargo, el gran impacto promocional para Córdoba, antes incluso de la aparición de los primeros carteles turísticos, viene dado por la generalización de la edición de postales, a partir de 1897, editadas, dentro de la denominada “Serie General” por la casa Hauser y Menet. Las imágenes dedicadas a esta localidad están destinadas, mayoritariamente, a vistas interiores y exteriores de la Mezquita-Catedral, y sólo algunas a otras zonas limítrofes como el Puente Romano o la Calahorra y, excepcionalmente, al Paseo del Gran Capitán y la Casa de Jerónimo Páez²⁴³.

²⁴³ SOLANO MÁRQUEZ, F.: *Córdoba de ayer y hoy*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad, Caja de Ahorros, 1988, pp. 10- 13.

A continuación, presentamos dos de las postales conservadas de la Casa Hauser y Menet, que se han convertido, con el paso del tiempo, en dos imágenes clásicas de la Córdoba turística:



Hauser y Menet. El Patio de los Naranjos y Claustro. Córdoba.



Hauser y Menet El Patio de los Naranjos y Fuente del Agua. Córdoba.

Hasta 1905, esta casa editorial y la casa Laurent acaparan una parte abrumadora en la promoción turística de la ciudad.

Otros “postaleros” locales contribuyeron, igualmente, a la divulgación artística de la ciudad como destino turístico. Entre ellos, destacamos la figura de Rafael Seán e hijo, que estaban instalados en la Plaza de las Cañas, y, de los cuales ya lo hemos presentado al primero como fotógrafo. También Agustín Fragero, que tenía un comercio de óptica y relojería en la calle Gondomar donde vendía carretes de fotografía y postales a turistas. Fue muy aficionado, tanto a la representación de personajes y escenas populares de la vida cotidiana, gitanos, mujeres llevando agua a la fuente, piconeros, panaderos, vendedores ambulantes, etc. como a la exhibición del pasado monumental musulmán de Córdoba centrándose en el exterior e interior de la Mezquita; y, en la vista general de la ciudad desde la Calahorra y el Puente Romano.

Sin embargo, la gran figura del período es Rafael Garzón, ya citado como fotógrafo, que tenía su estudio cerca de la Mezquita, en la entonces llamada Casa del Califa, frente a la Puerta del Puente.

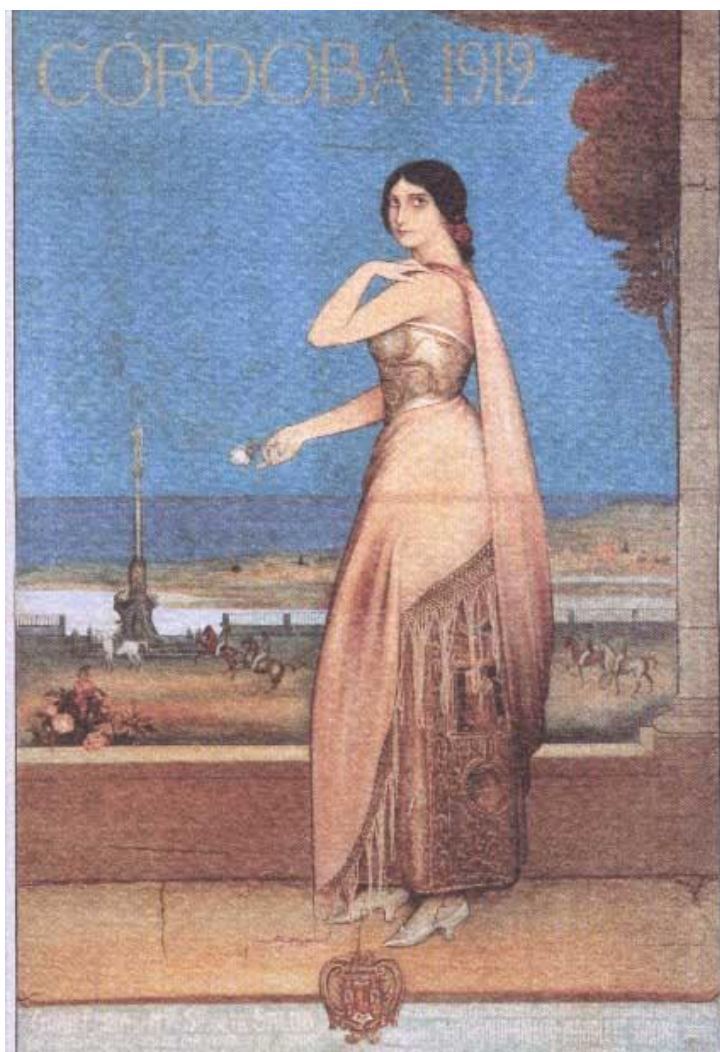
Otros editores cordobeses de postales fueron, además, las editoriales “La Imprenta”, “La Verdad”, “R. Baena”, “Márgara”, “Lara y García”, “La Imprenta y Papelería Catalana” y la “Librería Luque”.

De esta época, destaca también la labor divulgativa del cordobés García Rodríguez y su colección de postales pintadas a mano por él mismo, representando los monumentos y las escenas locales del entorno de la Judería y la Mezquita- Catedral. Fueron editadas por la casa alemana Stengerl y, posteriormente, por los italianos Petracciani y Nortemann, que la imprimieron hasta en ocho idiomas, lo que significó un respaldo muy importante en la promoción turística de la ciudad.

La mayoría de las colecciones del periodo incidían en ofrecer una imagen de Córdoba representada por la vista del Puente Romano y el Guadalquivir, teniendo al fondo la Mezquita-Catedral, o bien, aspectos de esta última. Al fin y al cabo era lo que interesaba al visitante y posible comprador. Por lo tanto, es lo que se magnifica.

Paralelamente, el cartel de las fiestas locales de la ciudad también contribuyó a la potenciación de su imagen. Una gran parte de los ejemplos que integran la colección ferial están firmados por artistas locales. La nómina de pintores cordobeses, la encabezada Julio Romero de Torres y le siguen, entre otros, su hermano Enrique y Tomás Muñoz Lucena²⁴⁴.

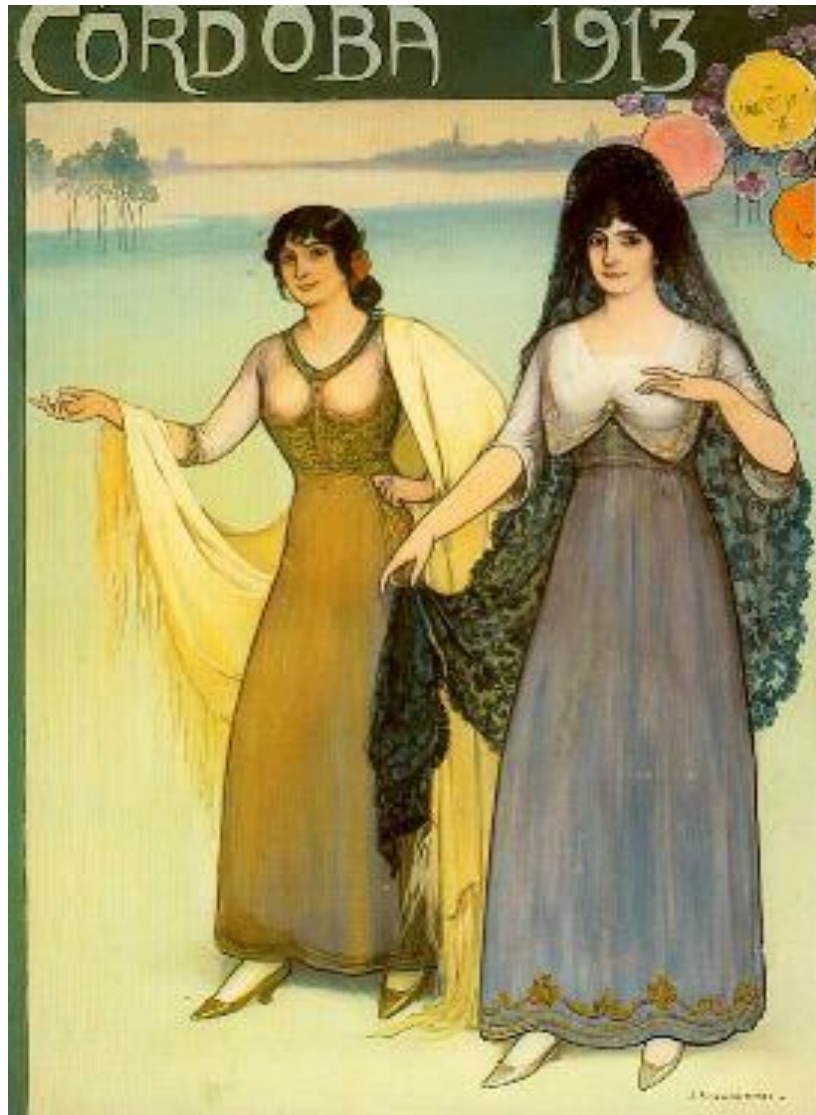
Entre la colección conservada, destacamos el cartel de la Feria de Córdoba de 1912, realizado por Julio Romero de Torres y convertido en auténtico icono de la ciudad. Su temática está reservada a una solitaria y serena figura femenina, en primer término; y, en segundo, el artista dibuja el alegórico paisaje del Guadalquivir con el Triunfo de San Rafael.



Julio Romero de Torres. Cartel de la Feria de Cordoba.1912

²⁴⁴ AA.VV.: *Tiempo de feria: historia y carteles de las ferias de Córdoba*, Córdoba: Diario de Córdoba, 2007, p. 87.

Otro de los carteles de Julio Romero de Torres más valorados fue el confeccionado para la Feria de 1913. Presenta a dos mujeres de la aristocracia cordobesa, como comprobamos abajo, ataviadas con trajes de la época sobre un fondo paisajístico tomado desde el meandro del río, con la Ribera y la silueta de la ciudad al fondo.



Julio Romero de Torres. Cartel de la Feria de Córdoba. 1913.

En la década de los veinte, se estimaron mucho los carteles elaborados por Carlos Ruano Llopis, especialmente el diseñado para la Feria de 1917. Contiene figuras femeninas en un palco taurino con la torre de la Calahorra y el Puente Romano al fondo, enmarcados en un arco de herradura flanqueado por dos columnillas, semejante al de la entrada del mirab de la Mezquita.



Ruano Llopis. Cartel de la Feria de Córdoba. 1917

El cartel de 1918, es otro de los más valorados por su contribución a la difusión de una imagen clásica de la ciudad en sintonía con el discurso de las autoridades de la época. Presenta a dos mujeres dispuestas en el Patio de los Naranjos, justo en el umbral de la

Puerta de las Palmas, desde donde se apreciaba en el fondo el antiguo minarete de la Mezquita, convertido en torre catedralicia.



Ruano Llopis. Cartel de la Feria de Córdoba. 1918.

Por lo tanto, el cartel de las fiestas locales, como lenguaje gráfico, contribuyó, en cierta manera, a la divulgación de la imagen de la ciudad.

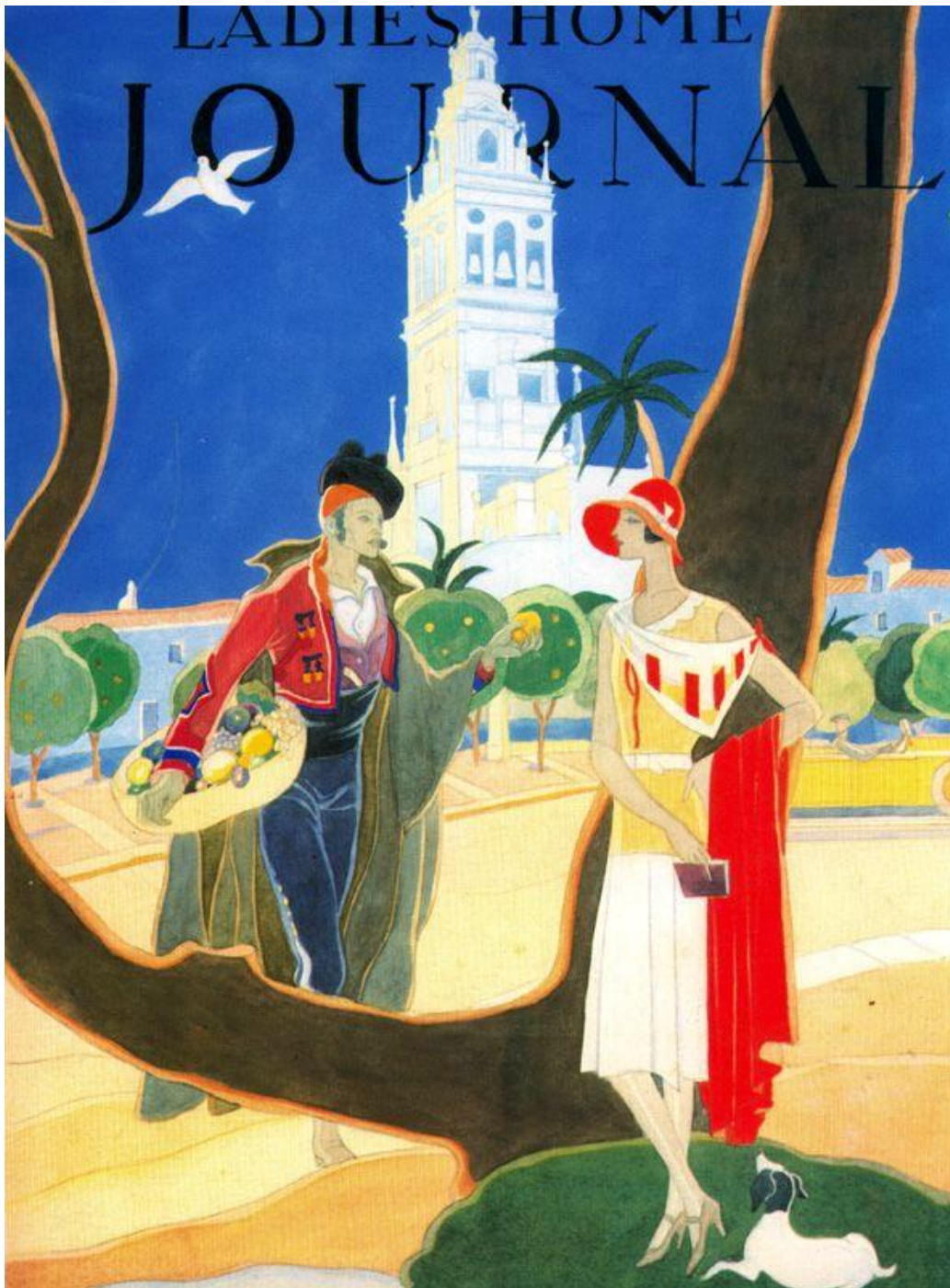
Un papel que será retomado con la publicación de los primeros carteles por el Patronato Nacional de Turismo, creado en 1928. La promoción de Córdoba corrió a cargo de Carlos Sáenz de Tejada, (1897-1958), conocido pintor, dibujante, retratista, cartelista,

ilustrador, figurinista de moda, muralista y decorador de escenografías teatrales. Estuvo vinculado al ideario de la Dictadura de Primo de Rivera y, por ello, realizó este tipo de trabajos de promoción impulsada desde el Gobierno. Su cartel de 1929 retomó los motivos habituales y el protagonismo del Patio de los Naranjos compartido con el de la torre de la Catedral.



Carlos Sáenz de Tejada. Cartel promocional. Patronato Nacional del Turismo. 1929.

En sus ilustraciones posteriores, siguió incorporando semejantes “motivos cordobeses”, como evidencia la portada de *Ladies Home Journal* (1933). Durante la Guerra Civil apoyó al bando nacional y trabajó en la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Terminada la contienda, continuó trabajando en revistas de contenido falangista, como *Vértice*, e ilustrando libros vinculados al alzamiento, como la épica *Historia de la Cruzada Española* (1939).



Carlos Sáenz de Tejada. Ilustración para la portada de *Ladies Home Journal*. 1933

Por otro lado, la música cordobesa alcanza también un notable impacto promocional para la imagen de la ciudad. En primer lugar, a través de la participación del Centro Filarmónico Eduardo Lucena en la Exposición de Turismo de Londres, convocada para 1914, y a través de la figura de Martínez Rücker, sin duda, el compositor cordobés más importante de los tiempos modernos y con mayor proyección del “cordobesismo”, que obtiene en 1915 la Medalla de Oro del Certamen musical de la Exposición de Valencia con su partitura *Noches de Córdoba*. Su música, impregnada de elementos propios típicamente andaluces pintorescos, y asentada en una estética romanticista, ha estado ligada indisolublemente a la imagen exterior de Córdoba, utilizándose como reclamo promocional en numerosas ocasiones.

También la prensa local contribuyó a la labor divulgativa de la ciudad. Entre las publicaciones destacamos *Andalucía. Revista Ilustrada*²⁴⁵ publicada en la década de los años veinte. Aunque su interés prioritario consistía en dar a conocer Andalucía sin caer en los tópicos románticos; sin embargo, la gran paradoja es la utilización de éstos como reclamo turístico. El siguiente testimonio de Rafael Carbona constituye un claro ejemplo al respecto:

La hermosa ciudad sultana por sus callejuelas típicas y escondidas, voy gozando plenamente de sus bellezas excelsas. Barrios pintorescos, en los que aún aspira aquella Córdoba mora, que el gran Abderramán llenó de hermosos palacios, suntuosas mezquitas, soberbios baños y extensos jardines. Turista adéntrate en el alma de esta ciudad insigne y legendaria, imposible de describir; porque para poderla comprender, es preciso verla, aspirar sus perfumes, conocer sus mujeres y aturdirse con su gracia y encanto incomparable. Córdoba es la llave del conocimiento de España²⁴⁶

Otras publicaciones locales que contribuyeron a la difusión de la imagen de la ciudad fue *Córdoba gráfica*. En la nota introductoria de su primer número, Luís María Cabello Lapiedra nos anticipa de la misión de la revista:

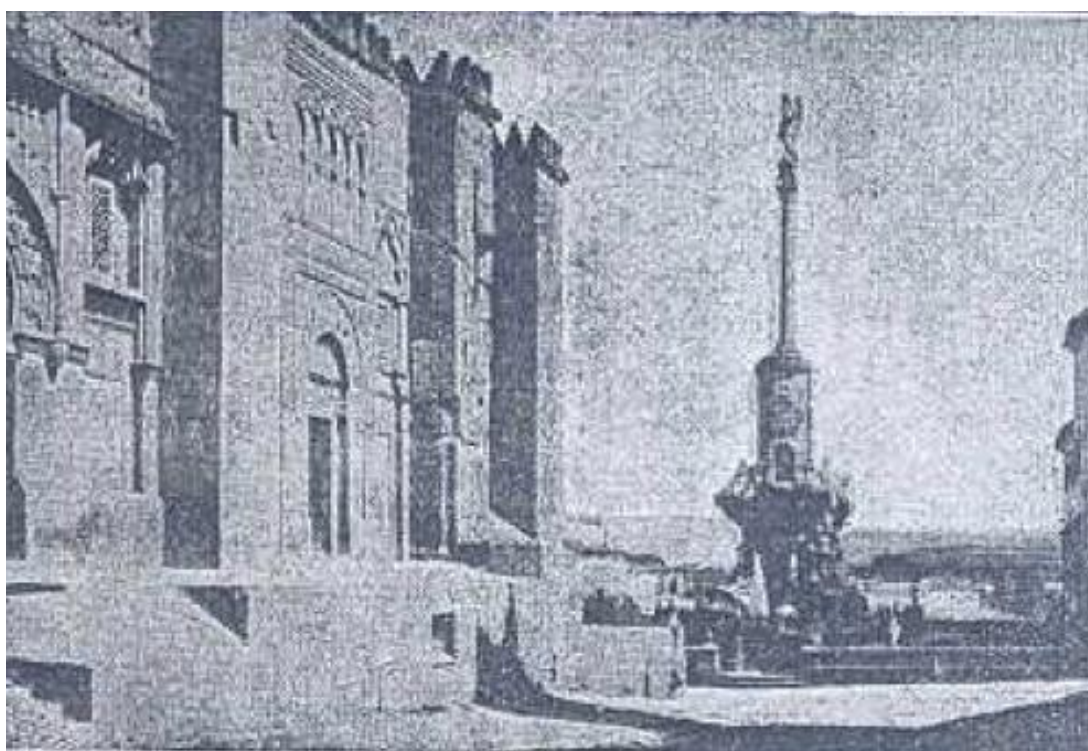
²⁴⁵ Comenzó a publicarse el 1 de marzo de 1925 y finalizó en septiembre de 1930. Siempre tuvo una periodicidad mensual.

²⁴⁶ NARBONA FERNÁNDEZ DE CUETO, R.; “Sultanismos cordobeses” en *Andalucía. Revista Ilustrada*, nº 65, 1928.

Dar a conocer lo que se posee, poner de relieve lo que se hace o puede hacerse, propagando y vulgarizando las riquezas artísticas, agrícolas e industriales y de comercio, haciéndolas valer donde preciso sea, es labor de patriotismo y de cultura y no falta de modestia

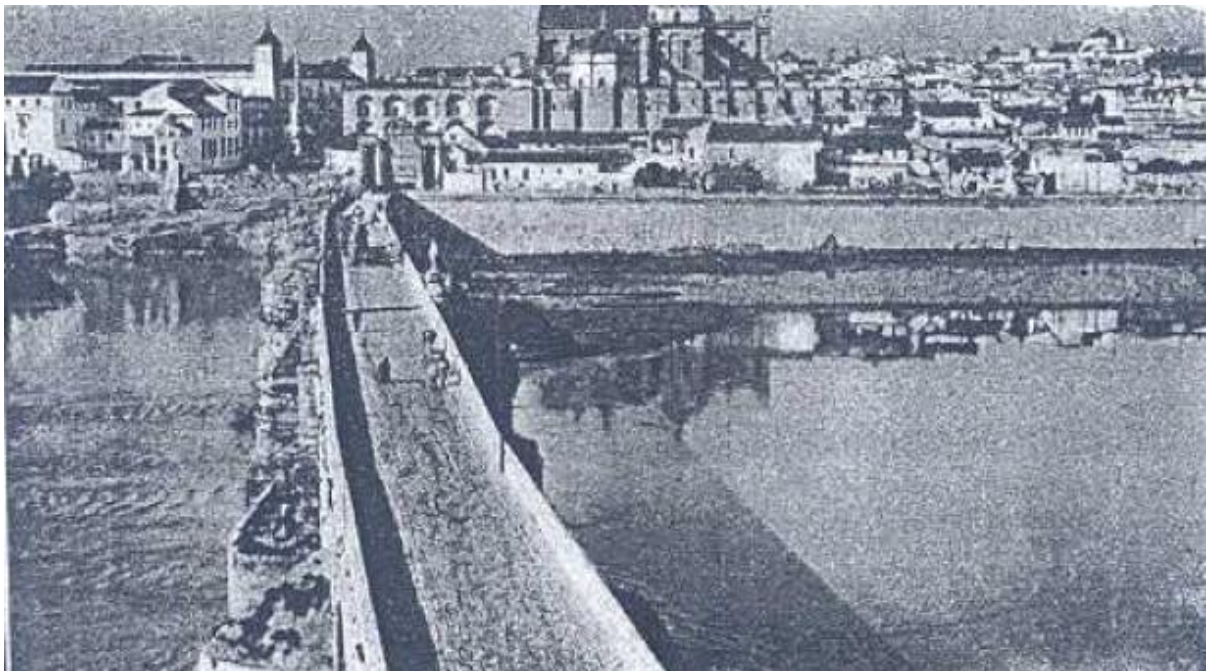
Toda iniciativa en tal sentido es plausible y por eso *Córdoba Gráfica* es acreedora a que todos los cordobeses la presten su apoyo, contribuyendo, con él, a que España conozca y con España, Europa y América los elementos vitales, con que Córdoba cuenta y los medios materiales de que dispone, con los que reivindicando las tradiciones de su glorioso pasado, obtenga el preferente lugar a que tiene derecho en el concierto económico- social y de progreso y cultura de la moderna civilización²⁴⁷

Como su nombre indica, la revista se basa primordialmente en imágenes para dar a conocer la ciudad apoyándose en una visión arquetípica:



Córdoba Gráfica. Muro lateral de la Mezquita y el Triunfo de San Rafael. Córdoba.

²⁴⁷ CABELLO LAPIEDRA, L.M.: “Córdoba gráfica” en *Córdoba gráfica*. Revista popular, año I, nº 15, 15 de mayo de 1925.



Córdoba gráfica. Puente Romano. Córdoba.

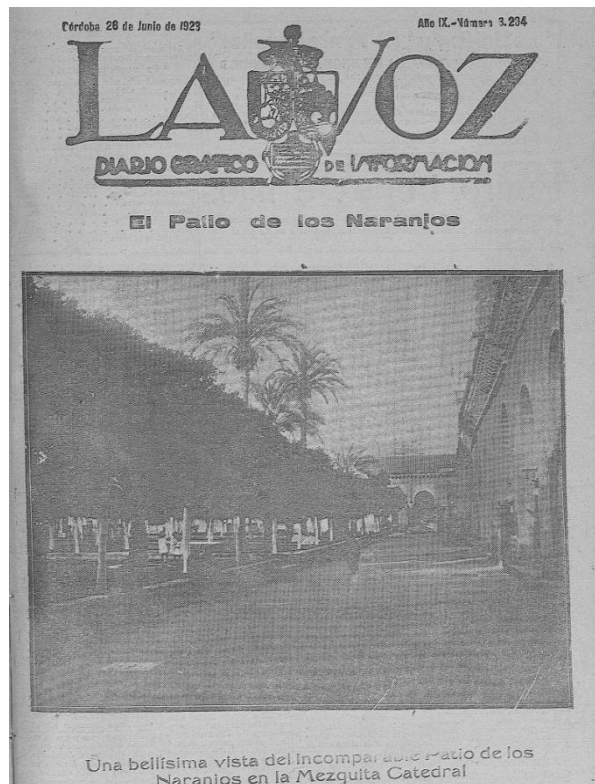
Otra publicación de la época fue *Córdoba en fiesta*, cuyo primer número apareció en 1916. Su contribución fue también determinante para el conocimiento de la ciudad. En ella, se recurre a numerosos artículos, que enaltecen la belleza de Córdoba y sus monumentos.

No podemos olvidarnos de *El Sol de Andalucía*²⁴⁸ y de la *Voz de Córdoba*. Ésta última se publicó entre 1920 y 1936. Sus portadas estaban dedicadas a los monumentos o a los enclaves más característicos de la ciudad, como apreciamos en los siguientes números:

²⁴⁸ Con el subtítulo *Seminario Ilustrado de Córdoba*, vio la luz el 6 de agosto de 1928. Fue una publicación de carácter semanal y en la que imperaba la variedad temática.



La voz de Córdoba. La Puerta del Perdón. Córdoba. 1923.



La voz de Córdoba.
Patio de los Naranjos de la Mezquita-Catedral. Córdoba. 1924.

Por otro lado, entre las publicaciones nacionales, destaca *La Ilustración Española y Americana*. Fue una publicación periódica española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. En su cabecera se presentaba como “Periódico de Ciencias, Artes, Literatura, Industria y Conocimientos útiles”.

Como indica su nombre, se caracterizaba por la profusión de ilustraciones, que representaban gran cantidad de aspectos de la vida cotidiana de España y de los países hispanoamericanos, donde también tenía difusión. Aparecía semanalmente, los días 8, 15, 22 y 30 de cada mes, y dedicó un buen número de artículos a Córdoba y sus monumentos. Contó con artistas y escritores destacados. Entre los primeros, cabe señalar a Enrique Simonet, Juan Comba, José Luis Pellicer, Valeriano Domínguez Bécquer, Francisco Ortego o Eduardo Sánchez Solá; y entre los segundos, a José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Juan Valera, Leopoldo Alas Clarín, Emilio Castelar, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Ángel Fernández de los Ríos, Peregrín García Cadena, Manuel Cañete, José Velarde, Patrocinio de Briedma o Francisca Sarasate.



La Ilustración Española y Americana. Vista sobre el Guadalquivir desde la ciudad de Córdoba. 1876.

Por otro lado, la defensa conservacionista del casco histórico de muchos personajes sobresalientes de la ciudad fue determinante en la campaña promocional de Córdoba, que se estaba llevando a cabo en distintos niveles de la vida cultural, como hemos visto

hasta ahora. En primer lugar, destacamos la labor restauradora del alcalde Salvador Muñoz Pérez²⁴⁹- probablemente influenciado por los trabajos que coetáneamente desarrolla en Toledo y en Sevilla el Marqués de la Vega- Inclán²⁵⁰- que con motivo de la restauración de la Puerta de Almodóvar y la del Puente, toma una serie de medidas proteccionistas durante sus dos legislaturas, concretamente entre 1912-1913 y entre 1916-1917, con el objetivo de potenciar el carácter tradicional de la urbe por lo importante que esto era y lo que representaba para el incipiente movimiento turístico nacional e internacional, propiciado por las mejoras de las comunicaciones y los transportes. La finalidad era que Córdoba se beneficiase de dicha actividad, constituyéndose en un foco y enclave principal de las redes turísticas que en ese momento se estaban conformando, valiéndose como reclamo de sus principales monumentos²⁵¹.

Para ello, elabora un Inventario de todos los edificios y antigüedades que mereciesen la pena para, en palabras del Salvador Muñoz:

Perpetuar y sostener en lo posible el carácter típico de nuestra población en los distritos que por la clásica estructura de sus calles y el aspecto que presentan en conjunto, evocan la memoria de extinguidas razas y de acontecimientos de lejanas épocas excitando la curiosidad de los que los visitan²⁵²

²⁴⁹ CASTRO CASTILLO, M^a R.: *Manifestaciones artísticas a través del Diario de Córdoba entre los años 1890-1936*, Córdoba: Publicaciones Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2003, pp. 40-41.

²⁵⁰ GARCÍA VERDUGO, F.R.: “Los inicios del pensamiento conservacionista del casco histórico de Córdoba” en AA.VV.: *Córdoba patrimonio cultural de la humanidad: una aproximación geográfica*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Gerencia de Urbanismo, 1996, pp. 119- 148.

²⁵¹ AA.VV.: *Cartografía y fotografía de un siglo de urbanismo 1851-1958*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Gerencia de urbanismo, 1994, p. 45.

Véase también MARTÍN LÓPEZ, C.: “Análisis urbanístico del entrono de la Mezquita- Catedral de Córdoba, declarado patrimonio Cultural de la Humanidad” en LÓPEZ ONTÍVEROS, A. y NARANJO RAMÍREZ, J.: *Córdoba, patrimonio cultural de la Humanidad. Una aproximación geográfica*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Gerencia de Urbanismo, pp. 89-118.

²⁵² ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la restauración monumental en España 1835- 1936*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

Otras personalidades de la época, como Antonio Jaén, también se pronunció a favor de la protección del carácter tradicional de la ciudad. En 1921, presentó una conferencia en el Círculo Mercantil con el título *El problema artístico de la ciudad*²⁵³ y, curiosamente, sus argumentaciones expuestas coinciden con las publicadas por Torres Balbás en Granada, a consecuencia de los cambios registrados en ella²⁵⁴.

Esta política restauradora o pensamiento proteccionista de principios del siglo XX, fue continuada por José Cruz Conde, alcalde de la ciudad desde 1924 hasta 1926, tomando una serie de medidas para incrementar el aspecto típico, artístico y pintoresco característico de Córdoba con el objetivo de potenciar la imagen de la ciudad y atraer a un mayor número de turistas.

Uno de los proyectos que más impulsó para promocionar el legado patrimonial cordobés fue su interés en promover el resurgimiento de Córdoba en el circuito nacional de excursionismo²⁵⁵.

Hasta entonces el papel de Córdoba dentro de los circuitos turísticos de la época había sido muy reducido. Esta situación se puso de manifiesta en un artículo del periódico *La Voz*, en el que se elogiaba a la ciudad, conocida por su Mezquita y otros monumentos como la Plaza del Potro o la de los Dolores, pero manifestaba su pesar por no encontrarse en las guías turísticas en el lugar que le correspondía, por lo que perjudicaba la promoción de la ciudad²⁵⁶.

²⁵³ JAÉN MÓRENTE, A.: *El problema artístico de la ciudad*, Córdoba: Imprenta Moderna, 1922.

²⁵⁴ TORRES BALBAS, L.: “Granada: la ciudad que desaparece” en *Arquitectura*, nº 53, 1923, pp. 303-318.

²⁵⁵ La petición del Ayuntamiento para la inclusión del Córdoba en el circuito nacional de turismo vino motivada cuando, en 1923, Mariano Rubio, presidente de la sociedad de atracción de forasteros de Barcelona publicó un artículo sugiriendo la creación de un circuito nacional de excursionismo y la dotación al país de una red de carreteras, mayor número de vías férreas y mayor capacidad hostelera. Además, planteaba la creación de una propaganda extensa y bien organizada por medio de los periódicos de mayor circulación mundial y la edición de un álbum con las bellezas de los parajes a visitar. En un artículo posterior, Mariano Rubio se dirigió al gobierno para que atendiera a la realización del proyecto del circuito nacional de excursionismo e hizo llegar una copia a José Cruz Conde, en la que solicitó la adhesión del Ayuntamiento de Córdoba. José Cruz Conde alabó el proyecto y manifestó su interés por promover el resurgimiento de Córdoba, para lo cual veía positiva su integración en el circuito nacional de excursionismo. Véase RUBIO, M.: “Córdoba y el circuito nacional de excursionismo” en *Diario de Córdoba*, 6 de octubre de 1925, p. 1.

²⁵⁶ CASTILLO ALGUACIL, E.: “La visita de un turista” en *La Voz*, 28 de abril de 1927, p. 8.

De este modo, Cruz Conde consideró la divulgación de la imagen de Córdoba como una de sus prioridades. Para ello, se creó una comisión encargada de llevar a la práctica el fomento turístico de la ciudad y planificó la creación de oficinas donde se diera todo tipo de información a los viajeros. Se pensó en unificar los servicios de guías y, además, de editar folletos de los principales monumentos, programas de excursiones e itinerarios. También se previó la edición de una revista mensual de distribución gratuita, y un folleto de reducidas dimensiones con un itinerario completo de la visita a Córdoba²⁵⁷.

Por otra parte, junto a la política de excavaciones y restauraciones llevadas a cabo por el Ayuntamiento de Córdoba hay que señalar los esfuerzos por incluirla dentro del Tesoro Artístico Nacional, siendo conscientes que su nombramiento significaría el respaldo legislativo a todos los esfuerzos privados e institucionales realizados anteriormente.

El interés por incluir Córdoba en el Tesoro Artístico Nacional se remonta a 1912, fecha en la que Salvador Muñoz Pérez, alcalde de la ciudad, acordó constituir una Junta de Defensa para la conservación de los monumentos y del carácter peculiar de la ciudad.

A raíz de la publicación del Real Decreto – Ley Orgánica del Tesoro Artístico Nacional de 9 de agosto de 1926, sobre la conservación de monumentos y de toda clase de edificios y aspectos de arte, el 11 de febrero de 1927 el alcalde elevó la correspondiente instancia al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes solicitando la Declaración de Córdoba como ciudad artística y, por tanto, parte integrante del Tesoro Monumental de España²⁵⁸.

En 1929, Enrique Romero de Torres, delegado regio de Bellas Artes, recibió la Comunicación del Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes de que por la Real Orden de fecha del 9 de agosto, y de acuerdo con el artículo citado en la solicitud, se incluyera en el Tesoro Artístico Nacional la parte vieja de la ciudad de Córdoba.

²⁵⁷ Véase la información recogida en “La atracción de forasteros”, *Diario de Córdoba*, 24 de noviembre de 1925, p. 3.

²⁵⁸ *El Defensor de Córdoba*, 8 de agosto de 1929.

La prensa de la época se hizo eco de la noticia y así se expresaba en uno de los muchos artículos publicados:

Resultado que el alcalde de Córdoba, cumplimentado acuerdo del Ayuntamiento de dicha ciudad, solicitó que la parte vieja de la ciudad de Córdoba fuese incorporada oficialmente al Tesoro Artístico de la nación. Resultando que pasado a informe de las reales academias de Bellas Artes de San Fernando y de la historia, estas doctas entidades, en luminosos informes, manifestaron entender cumplían un grato deber al secundar las iniciativas del Ayuntamiento de Córdoba dando un informe favorable a la petición y la conformidad de su voto.

Su majestad el Rey ha tenido a bien disponer lo siguiente: se declara de acuerdo con el artículo 20 del Real Decreto- Ley de 9 de agosto de 1926, incluir en el Tesoro Artístico Nacional la parte vieja de la ciudad de Córdoba.

El Diario Córdoba en su edición del día 10 de agosto de 1929 alababa las gestiones del Excmo. Gobernador civil Arturo Ramos y notifica la firma el 26 de julio, de la Real Orden referente por la que se incorpora al Tesoro Artístico Nacional la parte monumental y artística de Córdoba²⁵⁹

Paralelamente, otros acontecimientos de la época también impulsaron la imagen de la ciudad. Nos referimos, en primer lugar, a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En concreto, tuvieron especial relevancia las muestras nacionales, celebradas entre 1901 y 1904, pues en ellas obtuvieron renombre varios artistas cordobeses²⁶⁰, básicamente Julio Romero de Torres.

Una fecha a recordar fue la de 1908 por la obtención de la Primera Medalla en la Exposición Nacional, del mencionado año, del cuadro de Julio Romero de Torres, *Por la musa gitana*. Un triunfo que venía respaldado por el éxito que tuvo en París, en 1907, con sus obras *Gitanos de Córdoba* y *Vividoras del amor*.

²⁵⁹ *Diario de Córdoba*, 11 de agosto de 1929.

Un nuevo triunfo para este pintor, fue la exposición celebrada, en 1922, en Buenos Aires, llevando cuarenta de sus cuadros. La muestra, expuesta en la Galería Witcomb, muy aplaudida por los argentinos, resultó un éxito completo, realizándose incluso un catálogo, prologado por Valle-Inclán²⁶¹. Ese mismo año, expuso en Bilbao, algunos de sus trabajos más conocidos, como *Carceleras* y *Alegrías*.



Julio Romero de Torres. *Alegrías*. 1917

El éxito de Julio Romero de Torres significó un nuevo impulso en la promoción de la imagen de Córdoba. Ello se debe a la manifiesta identificación del artista con la urbe. De ahí, que muchas de sus obras presentaran en sus fondos lugares típicos de la ciudad, que incidían en la imagen deseada por las autoridades para proyectar en el exterior.

²⁶¹ ABRIL, M. y VALLE-INCLÁN, R. *Julio Romero de Torres*. Madrid: Tipografía Artística, 1922.

No es casualidad que muchos de los artículos que se han escrito sobre el pintor le hayan unido al alma de Córdoba. Uno de los más significativos fue el debido a Francisco Zuera:

Estamos ante un artista excepcionalmente sincero que pintó para satisfacer una necesidad espiritual provocada por su ciudad. No se puede entender a Julio Romero de Torres sin entender a Córdoba, puesto que su manera de sentir y de pintar estuvieron condicionadas²⁶²

Otros pintores participaron activamente en estas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, ofreciendo a través de sus cuadros su particular visión de la imagen de Córdoba. Nos referimos, en primer lugar, a Ángel López Obrero, que inmortalizó con sus pinceles, en distintos momentos de su carrera, una Córdoba tradicional y pintoresca.



Ángel López Obrero. *La calle del Amparo* (Judería de Córdoba). 1925

²⁶² Recogido por PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Córdoba y lo cordobés....* op. cit., p. 99.

También lo hizo Rafael Botí, con obras iniciales, muy significativas al respecto²⁶³.



Rafael Botí. *El patio de la Fuensanta*. 1925.



Rafael Botí. *Cordoba mora*. 1926.

²⁶³ Sobre los trabajos de este pintor, puede verse: “Rafael Botí académico y pintor del paisaje de Córdoba” en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, nº 142, 30 de julio de 2002, pp. 367-372.

Sin embargo, uno de los acontecimientos de la época, por su importante labor divulgativa, fue la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. En ella, participó activamente Córdoba.

En primer lugar, lo hizo a través de la creación de un pabellón, que realizó Carlos Sáenz de Santa María, donde se representaban los dos monumentos más emblemáticos de la ciudad: La Mezquita-Catedral y la Torre de la Iglesia de San Nicolás de la Villa.



Pabellón de Córdoba en la Exposición Iberoamérica de Sevilla de 1929.

Y, en segundo lugar, con el traslado de una serie de objetos representativos de la ciudad, destacando piezas arqueológicas de la época califal, piezas de arte religioso, piezas de orfebrería, artes decorativas, libros o documentos antiguos y, muy especialmente, los cuadros de Julio Romero de Torres, que pasarían a nutrir la colección del Museo Julio Romero de Torres de la plaza del Potro. Fueron: *Rivalidad* (1922), *La nieta de la Trini* (1929), *Contrariedad* (1919), *En la Ribera* (1928), *Naranjas y limones* (1927), *Niña de las uvas*, *Niña de la jarra* (1918), *Mujer de Córdoba* (1928), *Carmen* (1928), *Nieves* (1927), *Fuensanta* (1928), *Rosarillo* (1904), *La niña del candil* (1928), *La chiquita buena* (1927), *La niña de la rosa* (1927), *María Luz* (1929), *Bendición, Marta* (1926), *Ángeles* (1928), *María de la O* (1928), *María, Ofrenda al arte del toreo* (1929), *Muerte*

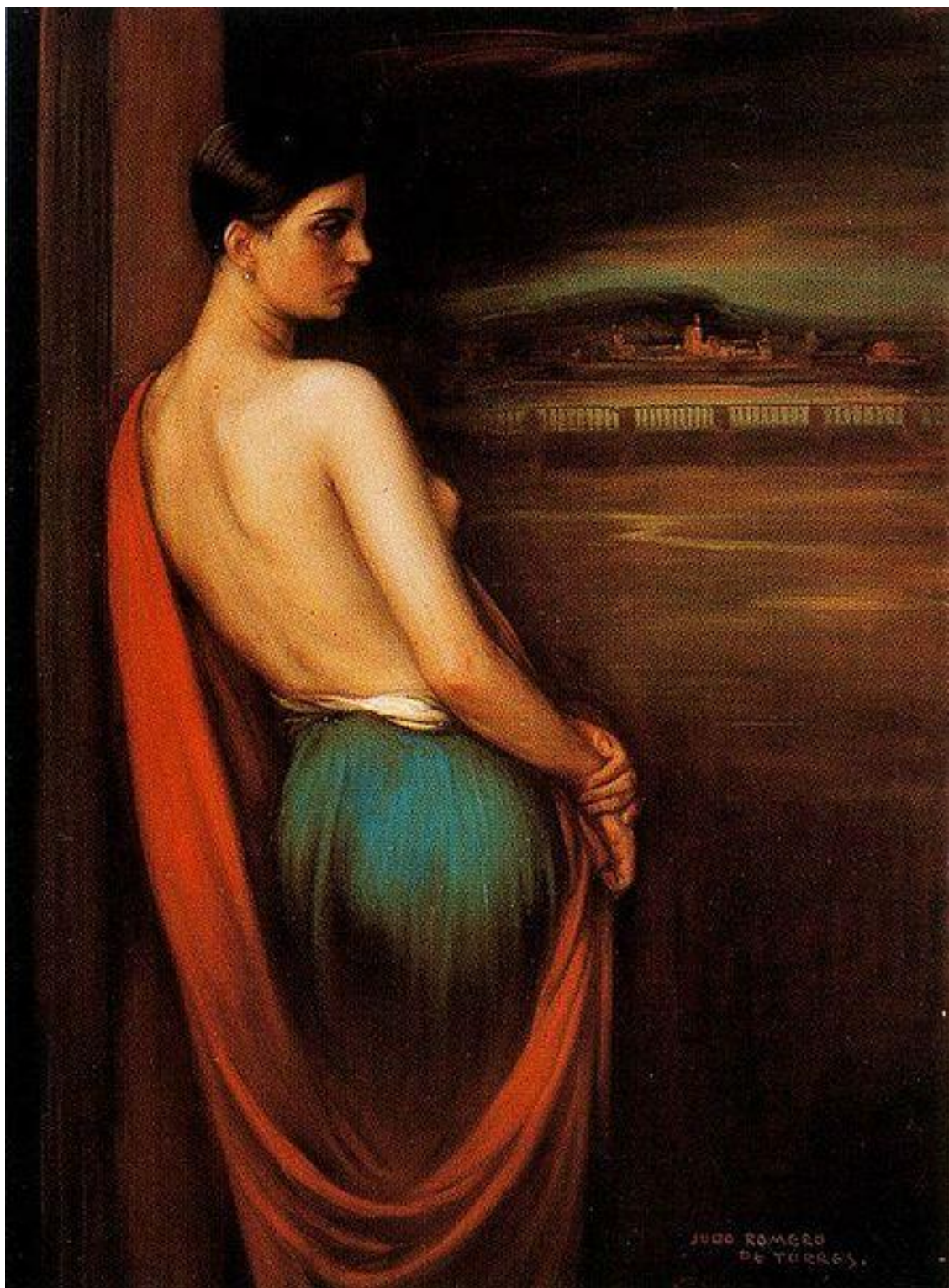
de *Santa Inés* (1920), *La copla* (1927), *Eva* (1928) y *La chiquita piconera*, de la misma fecha²⁶⁴.

Nuevamente, resulta destacable la identificación de Romero de Torres con Córdoba. Muchas de sus obras presentan en sus fondos lugares típicos de la ciudad. En las expuestas en Sevilla, *La nieta de Trini* tiene como fondo la Ribera, la Torre de la Calahorra y el Puente Romano. En *la Ribera*, la figura de la mujer da paso al río Guadalquivir y a la Torre de la Calahorra. En *La copla* se mezcla la mujer que encarna a la copla andaluza con un fondo protagonizado por el río Guadalquivir, el Puente Romano, la Puerta del Puente, la Calahorra y el Campo de la Verdad. Por último, en *La chiquita piconera*, vuelven a repetirse iguales elementos. Así, junto a la figura femenina se puede observar la misma Córdoba del río, aquí una Córdoba lejana y distante, envuelta en un aire de misterio y nostalgia, imagen tópica de una ciudad anclada en un pasado más glorioso.

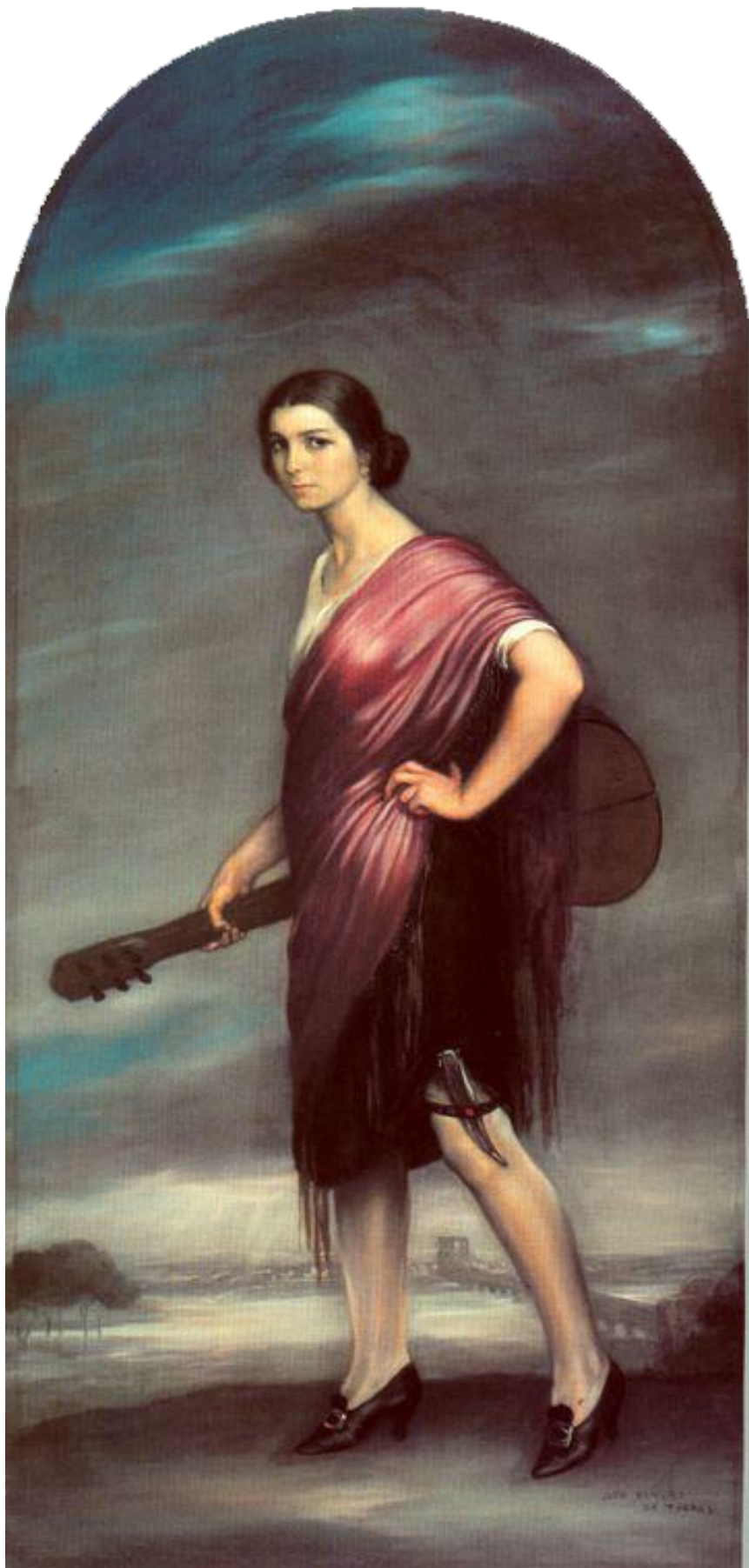


Julio Romero de Torres. *La nieta de Trini*. 1929.

²⁶⁴ Véase BELLIDO GANT, M. L.: *Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929*, Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2001.



Julio Romero de Torres. *En la Ribera*, 1928.



Julio Romero de Torres. *La copla*. 1927.



Julio Romero de Torres. *La chiquita piconera*. 1927.

Otro suceso del período, que también impulsa la imagen de Córdoba, fue la iniciativa de las instituciones locales, formulada a petición de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes, de conmemorar adecuadamente la institución oficial del Califato en Córdoba, proclamado por Abderramán en el 929. Para ello, se organizó la Semana Califal, en la

que se integraron distintos actos culturales para recordar y valorar la incidencia de la cultura árabe en la ciudad. Se celebró entre el 21 y el 26 de enero de 1929 y consistió en conferencias, visitas o exposiciones. Entre éstas, destaca la del Arte Califal, inaugurada el 21 de enero en el Museo Arqueológico de Córdoba, formada por piezas arqueológicas del propio Museo y de colecciones particulares, como las de Enrique Romero de Torres o Félix Hernández²⁶⁵.

Para finalizar los actos públicos de la celebración de la Semana Califal, el 26 de enero 1929, se visitó Medina Azahara con explicación de Rafael Castejón, que hizo un recorrido por la historia de los restos y expuso el estado de las excavaciones. También se mostró la Mezquita-Catedral en compañía del arquitecto y académico Francisco Azorín y de José de la Torre y del Cerro, que detalló la construcción e importancia artística del conjunto. Además y según la misma información publicada en el *Diario de Córdoba*²⁶⁶, ese día, Rafael Castejón dio una conferencia sobre El Milenario del Califato, en la que recordaba su fundación y hacía un balance de la importancia que la cultura del Califato había tenido al convertir a Córdoba en la capital del imperio musulmán, y se presentó otra muestra sobre el libro islámico, que inauguró José María Camacho, con obras de las bibliotecas de la Real Academia de Córdoba, del Instituto de Segunda Enseñanza, del Ayuntamiento y de las de Rafael Castejón y Félix Hernández. La revista *Andalucía* presentó una colección de fotografías sobre la Exposición de Arte árabe cordobés.

Esta celebración significó el culmen de un proceso llevado a cabo por el Ayuntamiento y otros organismos públicos y privados para enaltecer la imagen de Córdoba y convertirla en un lugar atractivo para los turistas. No cabe duda que presentar una ciudad que conmemora el Milenario del Califato, momento histórico en el que alcanzó mayor prestigio, no deja de ser un hecho atrayente para muchos visitantes que llegaban hasta aquí con el deseo de reencontrar en ella un pasado exótico y sensual tan diferente a su vida cotidiana.

²⁶⁵：“Crónica de la celebración del Milenario del Califato de Córdoba” en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, nº 24-25, 30 de enero de 1929.

²⁶⁶ *Diario de Córdoba*, 23 de enero de 1929, p. 6.

Finalmente comentar las iniciativas del Ayuntamiento cordobés desde principio de siglo, no sólo a través de políticas de restauración como hemos visto, sino a través de su interés por promocionar todo lo cordobés. Por ejemplo, se creó entonces un concurso con un premio importante de 3.000 pesetas para premiar una historia de Córdoba.

Por otro lado, se fomentó el nombramiento de hijos adoptivos como Guerrita, Romero de Torres, Inurria, Antonio Barroso, Sánchez Guerra. A la vez, se erigen monumentos a aquellos otros que ya formaban parte de la historia, tales como el duque de Rivas o el Gran Capitán.²⁶⁷

De ahí, que el cine culminaría el proceso en la potenciación de la imagen de la ciudad.

3.3. CÓRDOBA COMO ESCENARIO CINEMATográfico. DEL EXHIBICIONISMO A LA PROMOCIÓN.

En el contexto promocional descrito, la llegada del cinematógrafo significó un nuevo impulso para dar a conocer Córdoba. Así, lo constata el propio Cruz Conde, en un artículo, con motivo de la petición del consistorio en torno a la inclusión de la ciudad en el Circuito Nacional de Excursionismo:

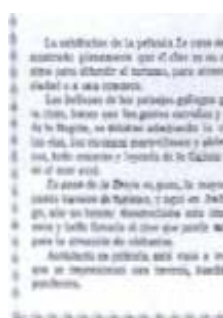
Llegado el momento de realizar una propaganda extensa y bien organizados, por medio de los periódicos de mayor circulación mundial y también sirviéndose de álbum perfectamente editado, donde se hiciesen visibles las bellezas de los paisajes que podrían observarse recorriendo el circuito español. Y no habría de despreciarse para acrecentar esta propaganda absolutamente necesaria el empleo del cinematógrafo, el cual debidamente utilizado podía constituir un elemento poderoso²⁶⁸

²⁶⁷ PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Historia de Córdoba. La etapa contemporánea (1808- 1936)*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1990, pp. 325-326. Véase también PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Andalucía y Córdoba: secuencias de su historia*, Córdoba: Excelentísima Diputación Provincial de Córdoba, 1991.

²⁶⁸ CRUZ CONDE, A. “Córdoba y el Circuito Nacional de Excursionismo” en *Diario de Córdoba*, 11 de agosto de 1929, p. 6.

En sintonía con las palabras de Cruz Conde, se pronuncia Antonio Jiménez Lora en un artículo recogido en *Andalucía. Revista ilustrada*, donde también realza la importancia del cine en el fomento de las imágenes con intencionalidad turística. A continuación recogemos un fragmento del citado artículo:

La exhibición de la película La casa de Troya, ha demostrado plenamente que el cine es un auxiliar poderosísimo para difundir el turismo, para atraer forasteros a una ciudad o a una comarca. Las bellezas de los paisajes gallegos que desfilan en esta cinta, hacen que las gentes extrañas y aún las naturales de la Región, se deleiten admirando la visión luminosa de las rías, los rincones maravillosos, todo encanto y leyenda de Galicia verde que se mira en el mar azul. La casa de Troya es pues, la mayor propaganda que puede hacerse del turismo, y aquí en Andalucía, sin embargo, aún no hemos desarrollado esta idea de la literatura sana y bella llevada al cine que puede ser tan beneficiosa para la atracción de visitantes.²⁶⁹



Andalucía. Revista ilustrada. El Turismo a través de las películas.

²⁶⁹ JIMÉNEZ LORA, A.: “El Turismo a través de las películas” en *Andalucía. Revista Ilustrada*, nº 7, 1925.

La elección de Córdoba como escenario cinematográfico fue determinante para la promoción de la ciudad. En muchos aspectos, el denominado séptimo arte contribuyó tanto a mostrar universalmente su paisaje y sus monumentos que los convirtió en metáforas plásticas de la ciudad, universalizando una imagen de Córdoba, cuyos inmediatos precedentes los encuentra en la literatura romántica.

Para ello, el cine nos presenta Córdoba como un personaje, no cayendo en el error de identificarla con seres vivos y los ambientes con objetos inanimados. Por tanto, nos hallamos ante una figura no antropomórfica capaz de desempeñar un rol al mismo nivel que otros caracteres de la historia. Esto hace posible la presencia de imágenes independientes, cuya existencia dependa de sí mismas. De ahí, que los espacios exteriores no son un simple fondo sino que influyen y condicionan la trama con una intencionalidad ajena a ella.

De este modo, el cinematógrafo venía a continuar la labor promocional iniciada en las últimas décadas del XIX desde distintas iniciativas institucionales y personales. Aunque, en un principio, las primeras imágenes inmortalizadas de Córdoba están más cerca del exhibicionismo que de la promoción, propiamente dicha, poco a poco, en un primer término, con el documental y, paralelamente con el cine de ficción, contribuyó también a la potenciación turística de la ciudad.

En relación al corpus de filmes argumentales y a filmes documentales producidos en el período circunscrito en nuestra investigación, gracias a los catálogos de las casas Lumière y Pathé conocemos las filmaciones efectuadas en Andalucía desde épocas muy tempranas, aunque no hay ninguna certificación de la existencia de películas rodadas en Córdoba.

Sin embargo, existen otras opiniones que sitúan al operador Félix Mosguich en 1903, discípulo aventajado de Promio, en Córdoba para impresionar vistas de la ciudad²⁷⁰. A pesar de esta consideración, tenemos que remontarnos hasta 1915, fecha en la que se

²⁷⁰ UTRERA, R. y DELGADO, J. F.: *Cine en Andalucía*. Sevilla: Ediciones Argantonio, 1980, p. 13.

tiene constancia cierta de la presencia de un equipo técnico, a las órdenes de José de Togores, para filmar exteriores de la urbe.

La película, en cuestión, se trata de una producción de corte taurino titulada *La otra Carmen*. En el Coso de los Tejares, se rodó la única secuencia tomada de la ciudad, en la que se simulaba la cogida y muerte de un torero.

La otra Carmen está realizada al más puro estilo de los dramones italianos de la época, pero adaptada al folclore español. El paradigma de ese estilo lo marcaron las películas que formaron parte de la llamada *Serie de Oro del Arte Trágico* (*Los muertos hablan*, *El león de la sierra*, *La tragedia del destino* y *La deuda del pasado*), completaron un panorama que situó a los paisajes cordobeses como marco idóneo de los filmes cuyos argumentos se basaban en historias taurinas, zarzuelas o, simplemente, las típicas y tópicas de ambiente andaluz.

Todas estas películas fueron duramente criticadas por la imagen proyectada. A pesar de ello, se vieron en 1915, con motivo del estreno de *La otra Carmen*, como un poderoso medio para la promoción del legado monumental y el paisaje andaluz. El siguiente texto es una buena muestra de dicha opinión, generalizada en la época:

Prevento a mis paisanos, no sean sorprendidos en su buena fe, que anda por estas tierras de Andalucía una compañía de pelicularos impresionando cintas para exhibirlas probablemente en el extranjero, que es donde estas cosas de andaluces llaman más la atención.

Sería loable y digno de encomio que estas empresas se dedicaran a reproducir nuestros monumentos, nuestras catedrales, nuestras calles y plazas, nuestros santuarios, nuestras ermitas, nuestras costumbres, nuestros tipos clásicos y todo cuanto existe de bello y excepcional en esta tierra de María Santísima²⁷¹

Por otro lado, pese a las limitaciones de su conservación, podemos constatar que esta producción estaba más preocupada por la localización de ambientes pintorescos que por una promoción con fines turísticos, es decir, estaba más próxima a la exhibición que a la

²⁷¹ Véase ARROYO JURADO, R.: *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*, op.cit., p. 57.

potenciación de la imagen de la ciudad. Sin embargo, no ocurre esto con el documental *Andalucía pintoresca*, presentado por la marca Barcinógrafo en 1916, donde se evidencia una intencionalidad propagandística.

Al igual que ocurre con la siguiente película de ficción que se rodó en Córdoba. Nos estamos refiriendo a *La España trágica*, presentada en 1918 por Rafael Salvador, también denominada *Tierra de sangre* o *La narración de un soldado*. En ella, nos presenta con insistencia machacona el Puente Romano, el Patio de los Naranjos y la Mezquita- Catedral de Córdoba, así como los riscos de Sierra Morena.

El abuso de escenas exteriores convirtió este filme en un auténtico correlato de postales turísticas.



Fotograma de la película *La España trágica*. 1918.

Por otro lado, con una nueva visita de Alfonso XIII a Córdoba, en mayo de 1921, para ver las obras de construcción del Pantano del Guadalmellato, Guerrero, encargado del teatro Ideal Cinema, decidió contratar los servicios de un operador de la casa barcelonesa Art Film, para que se desplazase a Córdoba con la intención de inmortalizar la estancia del monarca. A pesar de que, a simple vista, parece un documental de carácter informativo, el resultado de la cinta difiere de esta primera intencionalidad al recoger numerosas imágenes de la ciudad.

De igual modo, ocurre con las cintas sobre la Feria de Mayo, que Guerrero también había encargado al mismo operador. Se trata de la primera tentativa seria por establecer un equipo de rodaje que inmortalice y de a conocer los diversos acontecimientos que sucedieran en Córdoba. Entre los títulos conservados se encuentra: *La becerrada del Club Guerrita; Paseo de coches a la salida de los toros, Corridas de toros en Córdoba durante la Feria de Mayo de 1921 y Ganadería de la Señora Viuda de Don Antonio Guerra.*

En este mismo año, Guerrero decide contratar varios cámaras que registren imágenes de corridas de toros, actos festivos o notables acontecimientos de carácter local. El resultado fue una serie de documentales que, bajo el título *Actualidades cordobesas*, pretendían ser el equivalente local a las revistas de actualidad. Entre los títulos rescatados nos encontramos: *Fiesta en Córdoba con motivo del santo de S.M. el Rey, Típica romería a Pedroches el día de la Calendaria, Visita de S.M. la Reina a Córdoba, Detalles interesantes de la Becerrada del Club Guerrita, Procesión del Día del Corpus, Paseo de coches en la Feria de Córdoba de 1923 y La inauguración de la estatua del Gran Capitán.* Con este conjunto de documentales, Guerrero se convirtió en la mayor exhibidor de imágenes sobre la ciudad.

Sin embargo, conforme avance la década de los veinte, se realizan documentales considerados verdaderos folletos promocionales. Es el caso del documental, *Córdoba en Madrid.* Se grabó con motivo de un acto celebrado en la capital de España, en el que participaron Julio Romero de Torres, la popular artista Dora “la cordobesita” y el político José Sánchez Guerra, que había sido ministro en varios gabinetes.

Otro de los documentales con una intencionalidad promocional rodados en Córdoba por estas fechas fue el titulado *Córdoba monumental, artística y pintoresca.* La realización

de la película estuvo a cargo de la casa Victoria, productora de varios documentales sobre poblaciones españolas.

También, en 1925, se exhibe un documental, con evidentes fines turísticos, bajo el título *Andalucía Monumental y Artística*. El primer capítulo está dedicado a las ciudades de Córdoba y Granada. En relación con Córdoba, primeramente aparece una vista general de la ciudad; después van desfilando sus rincones más típicos, sus hermosos patios, sus viejas casonas y sus admirables monumentos, entre los que destaca la Mezquita-Catedral.

Paralelamente, el cine de ficción también contribuyó a la potenciación de la imagen de la ciudad. La relación de filmes realizados en los años veinte son: *Carceleras* (José Bushs, 1922), *La sin ventura* (E.B. Donatien / Benito Perojo, 1923), *Rosario La Cortijera* (José Buchs, 1923) y *La hija del corregidor* (José Buchs, 1926).

En concreto, en el caso de *Carceleras*, se promociona la plaza de la Fuenseca, la Venta de los Pedroches, la Virgen de los Faroles, la Ribera, Santa Marina, la antigua cárcel, la fuente del Patio de los Naranjos, la Mezquita, la Puerta de las Dávidas, diversas calles del Alcázar Viejo, el Asilo Madre de Dios, la antigua Prisión Militar, la Plaza del Potro y el Cristo de los Faroles.

En *La sin ventura* o *La hija del corregidor* aparece la Mezquita-Catedral y el Patio de los Naranjos.

Rosario La Cortijera, nos presenta la Córdoba latifundista, la de los cortijos. De ahí, que el paisaje de la campiña se convierta en el protagonista indiscutible del film.

En conjunto, en estas producciones, las imágenes por sí solas cobran protagonismo en detrimento de lo narrativo porque la intencionalidad de ellas no es apoyar el argumento sino que tienen una funcionalidad propia, evidenciándose con ello fines próximos a lo turístico.

Junto a dicha correlación, existen otros títulos como *Mancha que limpia* (José Busch, 1924), *La medalla del torero* (José Busch, 1924), *El niño de las monjas* (José Calvache, 1925), *Raza de Hidalgos* (Antonio D'Algy, 1927), *Rejas y votos* (Rafael Salvador, 1927), *El león de Sierra Morena* (Miguel Contreras Torres, 1928) o *La Copla andaluza* (Ernesto González, 1929). A pesar de no conservarse ninguna copia para que se pueda

realizar un análisis detallado de sus secuencias, somos conscientes también de la importancia de ellas para la promoción de la ciudad y su provincia.

3.4. ANÁLISIS DE LOS FILMES.

En este epígrafe, vamos a comprobar cómo a través del análisis de los cuatro filmes que centran el presente estudio, existen imágenes que inducen al turismo. Sin embargo, antes de adentrarnos ello, es necesaria la realización de un estudio detallado en relación con otros aspectos vinculados a las producciones analizadas en nuestra investigación.

El primer film analizado es *Carceleras*, dirigida por Buchs²⁷². Se trata de la segunda zarzuela²⁷³ adaptada por la Atlántida²⁷⁴, productora que nació de la fusión de Cantabria

²⁷² José Buchs es el cineasta junto a Ana Mariscal, que más veces ha utilizado Córdoba en sus películas. Toda la obra de Buchs está encaminada a buscar géneros y tratamientos que puedan erigir un cinema de amplia aceptación pública. Por este motivo recurre a reconocibles fuentes de la tradición popular, como la zarzuela. Su cine se presenta poco elaborado, importándole poco a Buchs si se le facilita al espectador, a través de la inmediatez, el reconocimiento de un universo que le es familiar.

De este modo, la temática de sus películas responde a un decidido intento de presentar lo que considera la esencia de la *españolada*, en su vertiente más comercial, bien procedentes de la zarzuela, del teatro o de la novela, o bien desarrollando temas y personajes claves de nuestra historia (Godoy, Prim, la invasión napoleónica, la reconquista de Granada).

Por otro lado, para los decorados contó primero con la colaboración de Emilio Pozuelo y tras la repentina muerte este, en 1925, en accidente de motocicleta, lo sustituyó José María Torres. Para la fotografía recabó la colaboración de los mejores profesionales del medio, en especial de Enrique Blanco, Armando Pou, José María Maristany, Alberto Arroyo y Agustín Mecasoli.

Su obra ocupa la primera fase de la Atlántida hasta 1923 y toda la de Film Española, las dos productoras españolas más importantes del período.

Véase AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 105.

²⁷³ La producción madrileña de cine mudo, al igual que ocurriera con la catalana, prefirió no embarcarse en empresas arriesgadas. Para ello, se basó en argumentos que ya habían dado resultados positivos en el teatro. Es así como comienzan a proliferar las adaptaciones de zarzuelas, cuyos libretos estaban, a su vez, basados en argumentos sainetescos, con los que el público estaba familiarizado. Entre los autores teatrales que gozan de más éxito en la escena madrileña del momento, Carlos Arniches, Jacinto Benavente, José Echegaray y los hermanos Álvarez Quintero son los favoritos de las producciones cinematográficas. CAMARERO GÓMEZ, G.: *Las aportaciones literarias en el cine español*, II Congreso Internacional y XXX Asamblea General de ALDEEU (Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en EE.UU)/ Spanish Professionals in America. Scholof Global Management. Phoenix, Glendale, Arizona (EE.UU), 2010. En prensa.

²⁷⁴ GARCIA DE DUEÑAS, J. y GOROSTIZA, J. (eds.): “Esplendor de los estudios”. *Cuadernos de la Academia*, nº 10 (“Los estudios cinematográficos españoles”). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001. pp. 9-23.

Cines con la Patria Films, eligiendo a Buchs como director artístico²⁷⁵.

Esta adaptación, fue considerada por el propio José Buchs como uno de sus grandes logros conseguidos a lo largo de su toda carrera cinematográfica²⁷⁶.



Cartel de la película *Carceleras*. 1922.

Su estreno madrileño, el 14 de diciembre en el Real Cinema Príncipe Alfonso de Madrid, supuso un rotundo éxito. Como en las anteriores premièeres de la Atlántida, Alfonso XIII fue invitado al estreno. El local se decoró a propósito para la ocasión con “espléndida iluminación, rica en ornato y señorial en todo”²⁷⁷.

²⁷⁵ A mediados de 1918, se constituyó en Santander la empresa Cantabria Cines con la finalidad inmediata de convertir en película la obra teatral de Jacinto Benavente *Los intereses creados*. Por recomendación de Manuel Heredia Oria, gerente de la compañía, se le encargó el proyecto a José Buchs. El entusiasmo demostrado por él, determinó que le nombrara director artístico de la Atlántida.

²⁷⁶ CÁNOVAS BELCHÍ, J.: “Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte”, en *Cine, nación y nacionalidades en España*, BERTHIER, N. y SEGUIN, J.C. (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p.31.

²⁷⁷ *ABC*, 16 de diciembre de 1922.

Las críticas del día elogiaron el evento y la obra de:

Purismo grito de sentimiento andaluz que fue pasando entre rumores de admiración por parte del público en general y al final resonó una formidable ovación²⁷⁸

En otro artículo aparecido en *El Imparcial* se afirma:

No hay momento de decaimiento en la cinta. Por el contrario, las escenas se van desarrollando con una intensidad y una vitalidad verdaderamente admirables siendo frecuentes las salvas de aplausos al aparecer en la pantalla sus emocionantes escenas²⁷⁹.

Pocos días después tuvo lugar la exhibición en Córdoba, asistiendo gran cantidad de público al teatro, el 30 de diciembre de 1922, y los días posteriores, ya que la película se repitió hasta el 4 de enero de 1923, en el mismo Gran Teatro donde se presentó por primera vez. En las crónicas locales, el día posterior al estreno, sólo encontramos elogios y alabanzas hacia la obra de Buchs:

De verdadero acontecimiento artístico puede considerarse el estreno de la película de Carceleras (...) El arte mudo del cinematógrafo, que en España no tenía cultivadores ha empezado a producir obras que han de ser admiradas en todos los países. Las películas españolas podrán muy pronto competir con los mejores films alemanes y norteamericanos porque en España hay verdaderos artistas de la escena muda (...) ²⁸⁰

Otra crónica de los mismos días, dice:

²⁷⁸ *Arte y Cinematografía*, nº 261, 1922, p.79.

²⁷⁹ *El Imparcial*, 16 de diciembre de 1922.

²⁸⁰ *Diario de Córdoba*, 31 de diciembre de 1922.

Esta noche como se anuncia, se verificará en el Gran Teatro el estreno de la película cinematográfica denominada *Carceleras*. Esta película basada en la misma zarzuela del mismo título y compuesta recientemente, ha obtenido un éxito extraordinario al ser presentada por primera vez en Madrid y la prensa de la Corte le ha tributado entusiastas elogios, pues se trata de una obra de gran interés y verdaderamente artística. Este interés se acentúa en Córdoba puesto que la acción se desarrolla en nuestra ciudad y en la cinta cinematográfica se reproducen lugares y monumentos cordobeses como la Plaza de los Capuchinos y del Potro, y la Mezquita y un cortijo típico, en el que se efectúan las pintorescas faenas agrícolas. Seguramente *Carceleras* obtendrá aquí como en Madrid un éxito extraordinario²⁸¹

El éxito de la película fue tan arrollador que se prolongaron las proyecciones unos días más, como nos cuenta la siguiente crónica:

Hoy martes y a ruego de numeroso público que no puede asistir por la noche, se proyectará a las cinco y media de la tarde en función extraordinaria esta grandiosa película española que tantos éxitos lleva alcanzados en días anteriores por la noche, a las nueve proyección de *Carceleras*, éxito creciente²⁸².

Por otro lado, cuando, en 1922, José Buchs comenzó el rodaje de *Carceleras*, todavía se recordaba la polémica suscitada en la versión anterior de 1914 que hiciese Alberto Marro para la Hispano Films con el subtítulo de “Un amor andaluz” por el impago de los derechos de propiedad.

Esta nueva zarzuela se rodó íntegramente en Córdoba y repitieron escenarios. También se contó con muchas de las personas que ya habían trabajado en *La reina mora* como José Maristany en fotografía y Emilio Pozuelo en los decorados²⁸³.

²⁸¹ *Diario de Córdoba*, 30 de diciembre de 1922.

²⁸² *Diario de Córdoba*, 2 de enero de 1923.

²⁸³ Emilio Pozuelo entró a trabajar en la Atlántida en 1920 y allí estuvo tres años. A partir de *La verbena de la Paloma*, siguió diseñando decorados corpóreos como los de *La reina mora* (dirigida por José Buchs en 1922). Véase GOROSTIZA, J.: *Directores artísticos del cine español*, Madrid: Filmoteca Española, 1997, p. 26.

A pesar de que en el inicio de la película un rótulo avisa al espectador sobre las pretensiones de sus artífices:

La Casa Atlántida, al llevar a la pantalla esta popular zarzuela, lo ha hecho con el objeto de presentar una obra genuinamente española, sin falseamiento de modos y costumbres y para que el mundo entero pueda conocer, no la España de pandereta que sólo ha visto hasta ahora, sino un verdadero ambiente y las fuertes pasiones de su raza²⁸⁴.

En realidad, ese objetivo se cumplió en sus aspectos formales con profesionalidad y cierta inspiración compositiva al dotar todo el relato de un fuerte realismo visual y una ambientación cuidada hasta en sus mínimos detalles. Sin embargo, el ideario que nos presenta sobre la realidad del campo andaluz y la vida de los cortijos, desde la pasión racial, las venganzas amorosas y los chantajes criminales confrontan un universo dramático, digno heredero de la tradición romántica decimonónica.

Para muchos, como Carlos Fernández Cuenca, *Carceleras* es la más completa de las películas de aquella época²⁸⁵.

Otra de las películas que ocupa nuestra investigación es *Rosario la Cortijera* dirigida, igualmente, por José Buchs. Se trata de la primera producida por la reciente Film Española²⁸⁶.

²⁸⁴ CÁNOVAS BELCHÍ, J.: "Carceleras (1922)", en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p. 40.

²⁸⁵ FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *La obra de José Buchs*, Madrid: Documentos para la historia del cine español, suplemento al programa de Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, 1949.

²⁸⁶ A principios de 1923, Oscar Hornemann, gerente de la Atlántida, se separó de esta marca y promovió una nueva empresa productora de películas, cuyo consejo de administración formaban don Juan Manuel de Urquijo, don Antonio Melián y don Antonio Montenegro. José Buchs pasó a la nueva sociedad como director artístico con 2.500 pesetas de sueldo fijo mensual. Su primera misión consistió en hacer un viaje a París para visitar las instalaciones más modernas con arreglo a las cuales, y bajo la dirección técnica del ingeniero don Antonio Montenegro, se construyó un estudio en un amplio terreno adquirido en la calle de Diego de León de Madrid. Y, en tanto que se construían los estudios, abordaba Buchs la realización de su primera película para la nueva empresa, *Rosario la Cortijera*, con exteriores en Sevilla y con interiores realizados en el rudimentario estudio de la terraza de una casa de la calle de la Verónica, de Madrid, donde cuatro años antes se rodó el film de Jacinto Benavente y Fernando Delgado *La Madona de las rosas*.

De los testimonios de la época, y por lo que se ha publicado en estudios posteriores²⁸⁷, se puede afirmar que Buchs había rodado parte del material que empleó en la elaboración de la película, durante su estancia en Córdoba, con motivo del rodaje de *Carceleras*.

Posteriormente, se desplazó a Sevilla para rodar exteriores. Después, todo el equipo, viajó a Madrid para filmar los interiores en el estudio que la empresa estaba construyendo en la calle Diego de León, lugar donde José Buchs terminó la película.



Parte del decorado del cortijo en el que se ambienta la película *Carceleras*²⁸⁸

En relación con la fecha del estreno, en Madrid, se celebró el 26 de octubre de 1923 en el Real Cinema Príncipe Alfonso. En Córdoba tuvo lugar en el Gran Teatro, el 10 de enero de 1924, registrándose un lleno total en las dos sesiones que fue proyectada. La

²⁸⁷ ARROYO JURADO, R.: *Córdoba en el cine...*, op. cit.

²⁸⁸ Fotografía Publicada por MARTÍNEZ, J.: *Los primeros veinticinco años...* op.cit.

población cordobesa acogió con entusiasmo la exhibición de la cinta, como queda demostrado en la crónica del estreno:

Muchas personas se vieron privadas de asistir al espectáculo por haberse agotado las entradas a poco de abrirse las taquillas (...) Una vez más se demuestra en ella que Andalucía es un magnífico escenario para impresionar películas. En *Rosario la Cortijera* el argumento, que refleja en todo momento el sentir vigoroso de nuestra región, se complementa admirablemente con el sitio de la acción (...) el público salió satisfecho de la proyección²⁸⁹

El 5 de mayo de 1927, se proyecta nuevamente *Rosario la Cortijera* para agasajar a Primo de Rivera, que había llegado a la ciudad con el objetivo de vivir uno de sus últimos baños de multitud en compañía de su fiel valedor Rafael Cruz Conde. La sesión cinematográfica en el Gran Teatro supone la culminación de una sumisión que en Córdoba era palpable cada vez que era visitada por algunas personalidades. La elección de la película se convierte en una metáfora singular, que representa una plasmación en la pantalla del espíritu caciquista.

La crítica destacó su contextualización en:

La Andalucía de los ensueños y amores trágicos, llena de luz, netamente española, por su asunto y desarrollo²⁹⁰

En la encuesta que realizó *El cine* entre sus lectores resultó elegida mejor película de la temporada 1923-1924²⁹¹.

En realidad, como sugiere Fernando Méndez Leite, la crítica no se esperaba tal éxito porque advirtió a José Buchs en numerosos artículos que *Rosario La Cortijera* era una

²⁸⁹ *Diario de Córdoba*, 11 de enero de 1924.

²⁹⁰ *Arte y cinematografía*, n° 272, 1922, p.29.

²⁹¹ *El cine*, n° 647, 1924, p.6.

prolongación temática de *Carceleras*, *La Reina mora* y *Dolores*, aconsejándole que variara de postura y buscara otros géneros en lo sucesivo²⁹².

Sin embargo, a pesar del rechazo de la crítica de la época, alcanzó un éxito sin precedentes entre el público, que alabó las abundantes escenas taurinas que se incluyeron en la película, y no sólo las que presentan a los toros en el campo- la parte correspondiente se hizo en el cortijo y en la dehesa sevillana de doña Carmen de Federico- sino rodando también una corrida en la Plaza de la Maestranza de Sevilla, en la que se lució el diestro y actor Miguel Cuchet, a quien la propaganda del film llamaba el “el torero aristocrático”. El diario madrileño ABC, el 28 de octubre de 1923, señalaba que:

Una de las escenas que más emocionaron al público por su verismo y porque en ella no hay truco de ninguna clase, es una en que un toro bravo acomete a un jinete derribándole del caballo²⁹³

La escena gozó de tanta popularidad que incluso fue utilizada para los programas de mano que se repartieron en la proyección:

²⁹² MÉNDEZ-LEITE, F.: *Historia del cine...*, op. cit., p. 206.

²⁹³ COLMENA, E.: *La historia de Andalucía en la pantalla*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2000, p. 27.



Programa de mano de *Rosario la Cortijera*. 1923.

En general, toda la ambientación fue muy aplaudida, lo mismo que la labor de Emilio Pozuelo en los decorados y de José Maristany en la fotografía. Costó sesenta mil pesetas y produjo grandes beneficios.

Por otro lado, otra de las películas analizadas en el presente estudio es *La sin ventura* dirigida por E.B. Donatien y Benito Perojo y adaptación de la novela homónima de José María Carretero Novillo, “El Caballero Audaz”, que fue presentada en 1923²⁹⁴. A pesar de que la película provocó cierta polémica tanto en España como en Francia, pues

²⁹⁴ Ese año, José María Carretero Novillo, “El Caballero Audaz”, se convertía en uno de los novelistas más populares de España y sus trabajos empezaban a ser traducidos en Francia. *La sin ventura*, publicada en 1921 con el subtítulo de *Vida de una pecadora irredenta*, es un ejemplo de ello. CAMARERO GOMEZ, G.: *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y Bibliografía*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Universidad de Alicante, 2006.

Para escribir esta obra, “El Caballero Audaz” se había inspirado en la biografía de la famosísima artista “La Fornarina” -cuyo nombre verdadero era Consuelo Bello Cano (1884-1915). Hija de un guardia civil gallego y de una lavandera, debutó en el coro del teatro de la Zarzuela de Madrid y se reveló con el seudónimo “Flor de Té” en el espectáculo el “Pachá Bum Bum”, que se exhibió en el madrileño salón japonés y en el que salió desnuda sobre una bandeja. A raíz de este espectáculo, el periodista Javier Betegón, redactor de *La Época*, la bautizó como “La Fornarina”, en recuerdo de la musa del pintor Rafael de Sanzio. Llegó a ser la primera cupletista española de su tiempo y alternó su carrera entre París y Madrid, cantando en francés y en español, bajo el asesoramiento de José Juan Cadenas, que condujo férreamente su carrera, como agente, letrista y, sobre todo, como amante. Para más información véase: MANZANO, R. *La Fornarina*, Barcelona: G.P., 1960. GONZALEZ PEÑA, M. L., SUAREZ PAJARES, J. y ARCE BUENO, J.: *Mujeres de la escena 1900-1940*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1996.

desde el punto de vista sexual era bastante atrevida para la época, tuvo un gran éxito de público y fue bien recibida por la crítica²⁹⁵.

Respecto a la autoría del film, tanto la crítica francesa como la española de la época, atribuyeron *La sin ventura* a E.B. Donatien, sin mencionar a Benito Perojo, aunque es seguro que este realizó el guión, estuvo en la coproducción y colaboró en la dirección. Así lo indican, Juan Antonio Cabrero²⁹⁶, Carlos Fernández Cuenca²⁹⁷ o Román Gubern²⁹⁸, Los mismos autores se refieren también a su colaboración con E.B. Donatien, cuyo verdadero nombre era Charles-Bernard Wessbecher. Inició su carrera artística como pintor pero pronto abandonó tal actividad para trabajar en la escenografía teatral y llegó a ser decorador en el Théâtre Michael de París. Allí conoció al director de cine Emile Violet, el cual le condujo a este medio y en 1921 le hizo debutar como actor en *L'Épingle Rouge*. Poco después entró en la dirección cinematográfica y dirigió con Violet, en 1922, *L'Auberge* y *Les Hommes Nouveaux*. El mismo año llevó a término su primera película en solitario: *L'Île de La Mort* (1922)²⁹⁹.

²⁹⁵ Así lo indica PÉREZ PERUCHA, J.: "Narración de un aciago destino (1896- 1930)" en AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 75.

²⁹⁶ CABRERO, J.A.: *Historia de la cinematografía española 1896-1949*, Madrid: Gráficas Cinema. 1949, p. 186

²⁹⁷ FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *La obra de Benito Perojo*, Madrid: Documentos para la historia del cine español, suplemento al programa del Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, 1949

²⁹⁸ GUBERN, R.: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid: Filmoteca Española, 1994.

²⁹⁹ Sobre estos datos, la coproducción de E.B. Donatien en *La sin ventura* desde su productora francesa "Films Donatien" y su intervención en la película como actor pueden verse GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS BELCHÍ, J: "La sin ventura (1923)", en *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921-1930*, Madrid: Filmoteca Española, 1993, pp. 138-139, y JURADO ARROYO, R. "La sin ventura", en *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba...* op. cit., pp. 100-101.



La novela semanal cinematográfica. *La sin ventura*. 1923.

Por otra parte, el propio Perojo reconocía haber realizado la película y así lo declaraba, en 1969, a Fernando Vizcaíno Casas:

La primera película que hice así se llamaba *La sin Ventura*. Era un argumento del Caballero Audaz y los franceses aportaron los decorados en un estudio muy pequeño, y una actriz llamada Lucienne Legrand.³⁰⁰

³⁰⁰VIZCAÍNO CASAS, F.: “Café y copa con Benito Perojo”, en *Agencia Cifra*, Madrid, 22 de mayo de 1969.

También lo hacía en las respuestas a unas preguntas formuladas por el periodista francés Roberto D'Elleville sobre la colaboración franco- española en sus películas, publicadas en *Cine Miroir* en noviembre de 1927:

Hay algunos filmes realizados por mí con artistas franceses y capitales españoles, cuyos interiores han sido filmados en Francia y los exteriores en España. Es el caso de *La sin Ventura*. Mi país me proporciona la luz de sus paisajes, sus panoramas, sus tipos, sus costumbres, el ambiente. En Francia, encuentro, desde el punto de vista técnico, un personal competente³⁰¹

En cualquier caso, Francia tuvo una presencia destacada en esta película, que solo se conserva parcialmente³⁰². Los interiores se rodaron en los estudios Lewinsky de París. Intervino en la producción y en la distribución. En el primer caso, estuvo la productora Francesa Films Donatien, que produjo la película junto con la española Hispania Rubens Film.

Respecto a la distribución en Francia fue la casa Aubert la que distribuyó *La sin ventura* a través de sus potentes circuitos comerciales. Aubert presentó su film a la prensa, en sesión privada, el 18 de diciembre de 1923, en el Aubert Palace.

³⁰¹ Recogido por CÁNOVAS BELCHÍ, J.: *El cine en Madrid (1919- 1930). Hacia la búsqueda de una identidad nacional*, Murcia: Universidad de Murcia, 1990, p. 204.

³⁰² La FilMOTECA española cuenta con una copia de la que hay 1.857 metros de cinta (68 minutos) en 35 mm. En la Cinematographie de Francia, en la colección Pathé, existe otra copia incompleta y sin rótulos.



Promoción de la película *La sin ventura* por la casa Aubert en la prensa francesa.

En España, la distribución fue llevada a cabo por Exclusivas Cinematográfica Verdaguer S.A. estrenándose primero en Barcelona el 11 de agosto de 1923 y, en Madrid, el 12 de diciembre de 1923. A continuación, lanzó una importante campaña publicitaria en las revistas corporativas y las reseñas no tardaron en aparecer:

La puesta en escena está muy estudiada y proporciona imágenes pintorescas interesantes y algunas muy bellas. La vida de Ambarina en su pueblo sirve de pretexto para algunas vistas conseguidas, especialmente cuando se la ve en la

iglesia practicando la caridad o cuando parece adquirir una figura de santa como para justificar el sentimiento popular³⁰³

Por otro lado, el crítico de *Hebdo-Film*, André de Reusse³⁰⁴ también admitía que:

Se trataba de un trabajo de calidad, muy cuidado, que prueba la habilidad de su artesano

En *Cinémagazine* podía leerse:

Donatien ha realizado e interpretado este film, que a veces resulta lento, con mucho gusto. No ha acentuado suficientemente, en cambio, el ambiente español en sus interiores. La luminosa fotografía nos permite contemplar bellos lugares. Luciente Legrand, una de nuestras mejores estrellas actuales, despliega con habilidad el personaje de *La sin ventura*³⁰⁵.

En la misma línea, el *Ciné-Journal* elogiaba la elección de los paisajes filmados:

Se ha percibido en la presentación que era un decorador de talento y buen gusto quien había realizado *La sin ventura*. En una luz espléndida, en efecto, la luz de España, es una sucesión de hermosos cuadros (...) Los interiores han sido realizados con el mismo cuidado que el que ha presidido los exteriores³⁰⁶.

³⁰³ *La cinématographie française*, n° 268, 22 de diciembre de 1923, p. 10.

³⁰⁴ DE REUSSE, A. *Hebdo- Film*, n° 51, 22 diciembre de 1923, pp. 23-24.

³⁰⁵ *Cinémagazine*, n° 52, 28 de noviembre, de 1923, p. 512.

³⁰⁶ *Cine-Journal*, n° 748, 28 de diciembre de 1923, p. 21.

La crítica española se pronuncia en los mismos términos. *Arte y cinematografía* fue de las primeras publicaciones en manifestar una opinión sobre el filme y en sus páginas expresó que:

La sin ventura conserva en la cinta toda la fuerza que supo imprimirle el autor del libro y viene reforzada por este maravilloso arte que gráficamente nos muestra las bellas escenas de la notable producción del Caballero Audaz. La obra fue filmada en España y Francia y dirigida por Mr Donatien, el cual demuestra grandes conocimientos de la industria del cine y un depurado gusto artístico (...) de técnica cuidada y de fotografía admirable, podemos clasificar *La sin ventura* entre las buenas producciones que nuestro público podrá admirar en la próxima temporada³⁰⁷.

El ABC decía también al respecto de esta película:

La sin ventura obtuvo un enorme éxito. Ya tenemos una película en España que pueda competir con los mejores filmes norteamericanos. La primera jornada estrenada ayer de la novela del Caballero Audaz consiguió el éxito mayor que pudo obtener película alguna. La belleza extraordinaria de su protagonista Mille Legrand, cautivó desde las primeras escenas, haciéndole recordar con su elegancia parisién y su cabellera dorada una malograda artista muy española y muy mimada por el público de Madrid. Técnicamente es perfecta esta película y tenemos entendido que la segunda jornada es en donde culmina el interés de *La sin ventura*³⁰⁸.

Otro de los filmes analizados en nuestra investigación es *La Hija del Corregidor*. La película, en un principio, se tituló *El Barranco del Diablo* y se enmarca dentro de la tendencia romántica que circuló por el cine español con obras que reflejaban las aventuras de los bandidos españoles.

³⁰⁷ *Arte y cinematografía*, nº 269, 1923.

³⁰⁸ *ABC*, 13 de diciembre de 1923.

La película ha sido catalogada como una de las mejores producciones de la época, reconociéndose el trabajo realizado tanto por el equipo técnico como por el elenco artístico. La siguiente crónica es explícita al respecto:

La cinta merece gran atención, pues representa una prueba concluyente del progreso que de día en día adquiere la industria cinematográfica en nuestro país. En *La Hija del Corregidor* se llega a dominar por completo la fotografía, siendo de mucho efecto las correspondientes a la Mezquita, la Plaza de los Dolores, el Monasterio de San Jerónimo y otras de distintos lugares de nuestra capital y de la sierra, que gracias a esta hermosa película serán conocidos en todo el mundo. Por todo ello merece nuestra felicitación la casa España Films que ha editado la película y el empresario de teatro del Duque de Rivas, don Antonio Cabrera, que la ha adquirido y nos la ha dado a conocer³⁰⁹.

El rodaje se realizó en diversas calles y plazas de la capital cordobesa, siempre buscando planos y encuadres que enmarcasen algunos de los rincones más típicos del casco histórico, siendo la primera vez que todos los planos de una película se rodaban en la ciudad. Escena culminante del film es una filmada cerca de Córdoba, en la que el protagonista galopa campo delante llevando a la grupa de su caballo a la mujer amada cuando les sorprende un toro bravo y, en este trance, cae la muchacha, interpretada por Carmen Viance, que se negó a ser sustituida en la arriesgada escena y permaneció inmóvil en el suelo, a pocos pasos del sitio en que luchaban el torero y el toro³¹⁰.

Su estreno tuvo lugar en el Real Cinema Príncipe Alfonso de Madrid el 19 de octubre de 1925 y en Barcelona, el 12 de noviembre de 1923. El estreno en Córdoba fue el 5 de febrero en el Teatro Duque de Rivas. Fue todo un acontecimiento en la ciudad. La película agradó no sólo por su argumento, que estaba inspirado en las leyendas populares que circulaban sobre las andanzas del célebre bandolero José María Tempranillo, sino porque había sido rodada íntegramente en Córdoba y en sus alrededores.

³⁰⁹ *Diario de Córdoba*, 6 de febrero de 1926.

³¹⁰ FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián: XI Festival Internacional del Cine, 1963.

En relación con los aspectos argumentales, los cuatro filmes analizados presentan semejanzas. En todos los casos, la temática gira en torno a los tópicos románticos:

- 1.- De la rivalidad amorosa. En *Carceleras*, Soledad es pretendida por Pacorro y Jesús; en *Rosario La Cortijera*, Manolo y Rafael pretenden a Rosario, en *La Hija del Corregidor*, el Tempranillo está entre el amor de dos mujeres.
- 2.- El crimen pasional. En *Carceleras*, Soledad mata por despecho a Gabriel al igual que ocurre en *Rosario La Cortijera*, donde Rafael mata a Manolo por el amor de Rosario.
- 3.- La pérdida de la honra.³¹¹ Es también una constante temática, especialmente en *Carceleras* y en *La sin ventura*. Sin embargo, en esta última se da un completo trabajo formal e ideológico sobre la idea de la honra perdida a través de la figura rota de una virgen que en la refriega entre Margarita y el hombre que la ultraja cae al suelo y se rompe. El plano acaba con la imagen de la virgen hecha añicos mientras se cierra este plano en un fundido en negro acentuando el mal producido a la protagonista. Además, la violación de la misma presenta una puesta en escena con un montaje cuanto menos moderno, buscando reproducir la angustia del momento.

³¹¹ Como es sabido, la idea tradicional de la honra femenina consiste en el mantenimiento de la virginidad por la mujer hasta la boda, como algo debido a sí misma y también a su familia. Dentro de este sistema de valores, para una mujer en general y para un buen número de las protagonistas en particular, la pérdida de la honra consistía en practicar el acto sexual con un varón sin estar casada con él. El restablecimiento nuevamente de la honra sólo era posible a través del matrimonio, o bien, la muerte pone fin al estado de deshonor.

Ahora bien, existen diversas modalidades de “caída”. Una es la consentida, realizada de manera consciente -el caso de *Carceleras*- y cuyas consecuencias suele ser el embarazo y la consiguiente deshonor. Pero hay otra forma de caída: cuando el hombre altera el estado de consciencia de la mujer para violarla, sin que ella se entere ni pueda evitarlo, como ocurre en *La sin ventura*.

Tanto en *Carceleras* como en *La sin ventura*, las mujeres protagonistas llegan a encontrar al hombre adecuado con el que tener la estabilidad moral y emocional que ha perdido con su anterior relación: en *La sin ventura*, Margarita con Carlos; Soledad con Jesús que se inculpa del asesinato, en *Carceleras*. En ambos casos, ellas renuncian a consolidar esa relación para no perjudicar al hombre con el podrían ser felices. Las dos se consideran portadoras de un mal del que no pueden escapar y que, en la protagonista de *La sin ventura* proviene de su pasada vida deshonorosa.



Fotograma de *La sin ventura*. 1923.

A su vez, la pérdida de la honra- especialmente en *Carceleras* y en *La sin ventura*- está asociada a la dialéctica entre lo rural y lo urbano. Desde un punto de vista técnico, es evidente que en *La sin ventura*, donde la vida urbana está representada a través de la oscuridad de los lugares cerrados, el color negro y las sombras invaden un espacio que contrasta visualmente con el que protagoniza la segunda parte de la película, cuando ella huye a Valdeflores presentando con todo lujo de detalles su vida idílica en el pueblo, donde la luminosidad se contrapone con la oscuridad de la primera parte del filme.

Por otro lado, incluso ella misma sufre una transformación y así lo ponen de manifiesto los dos siguientes fotogramas que muestran a Margarita en el pueblo y en la ciudad:



La sin ventura. 1923. Imagen de la protagonista durante su vida en el pueblo.



La sin ventura. 1923. Imagen de la protagonista durante su vida en la ciudad.

En el caso de *La sin ventura*, la pérdida de la honra es restablecida con la muerte de Margarita, al rechazar el amor puro y sincero de Gabriel.



Fotograma de *La sin ventura*. 1923. La protagonista en el lecho de muerte

En definitiva, los temas se repiten y, en todos los casos, tenemos amores no correspondidos, crímenes pasionales, hombres que luchan por la mujer que aman a punta de navaja y mujeres despechadas que matan- como el caso de Soledad, en *Carceleras*, cuando mata a Gabriel al enterarse de que se va a casar con la hija de Matías, el dueño del cortijo-. El drama no mantiene la tensión durante toda la narración sino que se amortigua con la presencia de bailes y cantes populares, escenas taurinas u otros festejos e incluso con momentos cómicos. Todo transcurre en unos espacios repetidos: el cortijo, los patios y las rejas, en las que se corteja a la mujer, como vemos en el fotograma siguiente de *La sin ventura*.



La sin ventura. 1923.

En general, las tramas que nos presentan estos cuatro filmes ofrecen unos argumentos protagonizados por personajes sin complicaciones, cuyo escenario es la Andalucía de pandereta y castañuela

De esta manera, estamos ante películas cuya estructura argumental es simple y unidimensional, carente de entresijos, con un desarrollo de los acontecimientos previsible en todo momento y protagonizado por unos individuos despojados de toda ambigüedad. Es decir, la línea argumental sigue un desarrollo simplista, compuesto por

unos personajes unidimensionales que anulan todo tipo de incertidumbre, presintiéndose acontecimientos futuros, lo que resta emoción.

No nos extraña, que los protagonistas estén más preocupados por las apariencias, la moralidad y la conducta mística, profunda y popular claramente cimentada hacia la moral cristiana.

El espectador tiene la sensación de encontrarse ante personajes eternos, al menos aquellos que representan la esperanza, la generosidad y la lealtad. Existiendo en ellos una despreocupación por la temporalidad, por un pasado turbulento o un futuro incierto y aceptan el presente como el único momento que tienen para vivir.

En relación con otros aspectos comunes, hay una repetición de los personajes que intervienen en el argumento. Así, no falta el arquetipo del que se toma una copita de más, como el “tío Chupitos” de *Carceleras* o el señor José de *Rosario la Cortijera*. En ningún caso, se denuncia la situación, sino que se presenta como una gracia.

Tampoco falta la figura de la bailadora que hace las delicias de todos en cualquier festejo y que está representada por Carmela de *Rosario la Cortijera*, que interpretó la famosa Encarnación López “La argentinilla”. Pero, el personaje más representativo será el cómico del estilo de “Varillas” de la misma película y, en *Carceleras*, “Joselito el Monaguillo”. Estos papeles los representó el mismo actor Antonio Gil Varela, el cual tras *Rosario La Cortijera* uso el apodo de Varillas³¹².

Gil Varela no fue el único actor que repitió en estas obras. Elisa Ruiz Romero “Romerito”, dio vida a Soleá de *Carceleras* y a Rosario en *Rosario la Cortijera*. Por último, José Montenegro interpretó los papeles del “señor José” de este film, y del “tío Chupitos” de *Carceleras*.

En relación con los aspectos técnicos, *Carceleras*, *Rosario La Cortijera* y *La hija del Corregidor*, presentan características comunes:

- Planificación rudimentaria, a causa de la cual los personajes se mueven como en un escenario teatral, permaneciendo los segundos términos de la

³¹² Véase CAMARERO GÓMEZ, G.: “Las versiones filmicas de zarzuelas en el marco del pintoresquismo español de los años veinte” en AA.VV.: *Cinema i teatre: influències i contagia*, Girona: Museu de Girona - Ajuntamen de Girona, 2006, p.274.

acción envarados y rígidos. También se percibe esta precariedad cuando en los filmes hay momentos que podrían solventarse visualmente y son sustituidos por perezosos intertítulos.

- Fuerte realismo visual y una ambientación cuidada en sus mínimos detalles. No existe movimiento e intensidad, sino quietud y extensión. El espectador desde la primera escena se siente como en su casa, sumergido en una vida habitual, sin violencia ni experiencias inéditas.
- Alternancia entre escenas en conjunto, donde se demuestra la habilidad de José Buchs en las composiciones, combinando la utilización de planos medios para los grupos, como apreciamos en la imagen inferior, con los primeros planos para los protagonistas, con lo que da un fuerte realce a los mismos. Fue esta una característica del director y la demostró, el mismo año, en *La reina mora*.



Fotograma de *Carceleras*. 1922. Grupo de personas en plano medio.



La Reina Mora. 1922. Grupo de personas en plano medio.

- La cámara se mueve poco y los personajes entran y salen del encuadre por los lados como si de una escena teatral se tratase. Especialmente la cámara permanece estática en las escenas rodadas en decorados dando lugar a emplazamientos reiterativos con tendencia a la frontalidad y a la preferencia por planos medios muy cortos. Sin embargo, en los exteriores prima la lateralidad siempre cambiante y la cámara está al servicio de la voluntad de la voz narradora.
- Los contrastes entre las sombras y la luz determinan la estética de las películas, como podemos apreciar en las siguientes imágenes correspondientes a *Carceleras*. Las fotos siguientes ilustran la oposición entre la oscuridad del interior con la luminosidad del exterior.



Carcelera. 1922. Interior del cortijo.



Carceleras. 1922. Interior de casa.



Carceleras. 1922. Exterior del cortijo.

La sin ventura se diferencia de la planificación rudimentaria que presentan las películas de José Busch y muestra una cuidadosa composición del plano, mayor detallismo ornamental, mejor puesta en escena y un montaje, que por fin se podía tener como tal. Además, las imágenes llegan a simbolizar estados de ánimo, disyuntivas narrativas o los avatares del relato.

Sin embargo, lo que más caracteriza a estas películas es que el marco donde se desarrolla la acción es la auténtica razón de su existencia. Un caso significativo lo tenemos en *La sin ventura*, cuando Margarita se va a cuidar al sacerdote. La mujer acaba pidiendo ayuda a Carlos, su enamorado estudiante de medicina. La carrera de él hasta la casa del cura está presidida por la explotación del paisaje agreste. El puente, el tipismo, la orografía rocosa se convierten en protagonistas del rápido viaje del estudiante.

Estamos ante la presencia de imágenes que se escapan del tono de ficción, al mostrar lugares y acciones cuya pertenencia a la realidad destaca por encima de la historia donde están insertadas. Para ello, la mayoría de los planos tiene una función estética, obsesionada en mostrar ángulos pictóricos, evidenciándose una preocupación

desmesurada por exaltar el aspecto físico de Córdoba y sus alrededores como podemos apreciar en los dos fotogramas siguientes, correspondientes a la Plaza de los Capuchinos y a la Plaza del Potro, en *Carceleras*:



Carceleras. 1922. La Plaza de los Capuchinos.



Carceleras. 1922. La Plaza del Potro.

En esta película, concretamente, la estancia de Soledad con Gabriel en la ciudad es utilizada como pretexto para hacer deambular a los protagonistas por las calles y plazas del entorno turístico cordobés y poder mostrarlos.

La planificación y los movimientos de cámara no persiguen otro fin que presentar una ciudad tal y como es entendida fuera de ella: sus calles, plazas, jardines y tradiciones festivas -como apreciamos en la fotografía de abajo- presuponen la concepción utópica de belleza romántica, que siempre se ha difundido y defendido de la ciudad



Carceleras. 1922. Vista de la típica calle cordobesa con la imagen de la Virgen de los Faroles al fondo.

Sólo algunos momentos poseen recursos fílmicos utilizados como elementos lingüísticos.

Así pues, se evidencia una cristalina intención al servicio de la composición estética, donde resaltar los edificios más característicos de la ciudad y ello, lo podemos comprobar, igualmente, en *La hija del corregidor*:



La hija del corregidor. 1925. Muro lateral de la Mezquita-Catedral

De este modo, la acción avanza con dificultad, deteniéndose constantemente para exhibir elementos escénicos y renunciar a la construcción de un drama, apoyado en una planificación y montaje expresivos.

También se recurre al plano general, o se panoramiza, para mostrar espacios abiertos, como los del entorno del Puente Romano, muy presente en esta película.



La hija del corregidor. 1925. Puente Romano

Este tipo de imágenes no aporta significado alguno al avance del relato ni a la evolución de sus personajes. Su director no insiste en su integración. Se trata sólo de encuadres turísticos con ángulos cuidadosamente elegidos sin otra funcionalidad que la de presentar una Córdoba pintoresca. Por tanto, son películas cuya construcción argumental, así como su puesta en escena, sirven para exaltar los valores típicos que sustentan los cimientos de la ciudad. Otro ejemplo más, lo tenemos en *La sin ventura*, en donde el paseo de Margarita por la ciudad es una excusa para darnos a conocer los rincones más característicos de ella, como el Patio de los Naranjos de la Mezquita-Catedral:



La sin ventura. 1923. La fuente del Agua. Patio de los Naranjos, Mezquita- Catedral.

La figura humana no interesa. El protagonismo lo adquiere el marco en el que se inserta, según demuestra la imagen superior. El conjunto o monumento arquitectónico es engrandecido para resaltarlo y se impone a la persona.

Por otro lado, la tendencia a la frontalidad resulta también un recurso técnico utilizado con una finalidad más promocional que narrativa. Es el caso de las imágenes de la iglesia de Santa Marina en la película *Carceleras*:



Carceleras. 1922. Iglesia de Santa Marina.

A veces, hay una propensión al reencuadre y, así, se muestra en el fotograma siguiente perteneciente al filme *La sin ventura* :



La sin ventura. 1923. Vista del Cortijo.

En ocasiones, asistimos a la tendencia hacia los planos contrapicados. Ejemplo representativo sería la vista del antiguo asilo de San Juan de Dios, que se muestra en la película *Carceleras*.



Carceleras. 1922. Antiguo Asilo Madre de Dios.

En definitiva, en palabras de Casetti y Di Chio, el ambiente o el marco de acción es un personaje más, en algunas ocasiones, el protagonista absoluto en estas películas por la importancia para la trama, es decir, por el peso tan importante que asume en la narración, vale decir, a la cantidad de historia que reposa sobre sus espaldas, en la medida en que se erige en portadora de los acontecimientos y de las transformaciones.³¹³

Por este motivo, se le dedica primeros planos o todos los elementos de la historia se concentran en una especie de diseño centrípeto en torno a él.

Podemos afirmar que la presencia y atención en los planos a los iconos más reconocibles de la ciudad son constantes. Así, el entorno urbano es mostrado desde

³¹³ CASETTI, F. y DI CHIO, F.: *Como analizar un film*, op.cit., pp. 172-173.

todas las perspectivas posibles que sitúan, relacionan y unifican escenarios al tiempo que magnifican y ensalzan los monumentos-símbolos más populares de la ciudad.

Por tanto, cada película propone unos espacios, dando la sensación al espectador de que se trata de películas cuya única misión es la de informar acerca del marco en donde transcurre la historia, ahorrando lo que una obra literaria se traduciría en muchas páginas de descripciones y de diálogos.

CAPÍTULO IV. CÓRDOBA EN EL CINE MUDO ESPAÑOL DE FICCIÓN: GÉNESIS Y POTENCIACIÓN DE UN IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO.

4.1. LOS ORÍGENES LITERARIOS DEL IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO SOBRE CÓRDOBA.

Como hemos adelantado en el capítulo anterior, el cinematógrafo universalizara y potenciará una imagen de Córdoba, cuya iconografía encuentra sus inmediatos precedentes en la literatura romántica³¹⁴.

Los románticos difundieron por todo el mundo occidental una visión sobre Córdoba que terminó instalándose con el carácter de discurso autorizado y legitimado de la región.³¹⁵ Desde entonces esa imagen perdura como la representación dominante de Córdoba tanto en el exterior como el interior ya que, independientemente de su veracidad, ha producido efectos de verdad a través de las publicaciones de los libros de viajes que pudieron leerse en todo el mundo³¹⁶.

Baste citar sólo algunos de ellos. Por ejemplo, *Travels Through Spain* (1779) y *Picturesque Tour Through Spain* (1823) de Henry Swimburne; el *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne* (1800- 1805), de Alexandre de Laborde; *Atlas pour servir au tableau de l'Espagne Moderne* (1808) de Tardieu Bourgoing; *Voyage Pittoresque en Espagne* (1832) de Isidore Justine Taylor; *Monuments arabes et moresques de Cordove, Seville et Granade dessinés et mesurés* (1832-1833) de Girault de Prangey; *Picturesques Sketches in Spain* (1837) de David Roberts; *Turist in Spain* (1835) de Robert Jennings; *La Biblia en España* (1843) de George Barrow; *Manual para viajeros por España y lectores en casa* (1845) de Richard Ford o *L'Espagne a vol d 'oiseau* (1858) de Aldred Guesdon y dibujos de Nicolas Chapuy

Estos viajeros del siglo XIX, cultos, curiosos y con cierto espíritu aventurero, escritores o artistas, fueron plasmando en sus diarios de viaje, memorias, novelas, dibujos o

³¹⁴ AA.VV.: *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga: Diputación Provincial, 1987.

³¹⁵ BERNAL RODRÍGUEZ, M.: *La Andalucía de los libros de viaje del siglo XIX*, Sevilla: editorial Padilla Libros, 1994, p. 216.

³¹⁶ SAID, E.: *Orientalismo*, Madrid: Libertarias Editora, 1990.

grabados una determinada imagen tópica y típica de Córdoba, que ha pervivido hasta nuestros días.

Dichos relatos convirtieron Córdoba en un ejemplo antológico y representativo de la España pintoresca, como puerta del lejano Oriente exótico y misterioso y, al mismo tiempo, como puente de acceso a la atrasada y cercana África, soterrando incluso o casi obviando muchas veces otros componentes culturales. El testimonio de Cordier es muy significativo al respecto:

Córdoba tiene un sello particular que revela mucho más lo árabe que lo español. Uno está allí como en un vestíbulo de Oriente³¹⁷

Como López Ontiveros³¹⁸ estudia en sus trabajos sobre Geografía y Literatura viajera, a lo largo del siglo XIX y a través de los relatos de los autores románticos extranjeros que visitan Andalucía, Córdoba se convierte en arquetipo de la singularidad y el exotismo hispanos, articulado a través de una serie de elementos comunes, una imagen de tipismo que, en adelante, se convertirá en su seña de identidad más destacada³¹⁹.

En conjunto, una lectura detallada de sus obras, desde un punto de vista urbanístico, nos muestra una Córdoba de casas con un blanco impoluto, vegetación exuberante, con abundantes plazas, calles cortas, angostas, sinuosas, laberínticas, pavimentadas defectuosamente, deterioradas y despobladas. Son muchísimas las referencias que podemos encontrar en este sentido³²⁰. Quinet, en sintética observación, caracterizaba así las calles de Córdoba:

³¹⁷ CORDIER, A.: *A Travers la France L'Italie La Suisse et La Espagne*, Paris. Vermot et Cie, Libraires éditeurs, 1852, p.28.

³¹⁸ Véase LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *Evolución urbana de Córdoba y los pueblos campañeses*, Córdoba: Diputación Provincial, 1981.
LÓPEZ ONTIVEROS, A.: "El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos: creación y pervivencia del mito andaluz desde una perspectiva geográfica" en GÓMEZ MENDOZA, J. y ORTEGA CANTERO, N. (coords.): *Viajeros y paisajes*, Madrid: Alianza editorial, 1988, pp. 31-65.

³¹⁹ LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *La imagen geográfica de Córdoba y su provincia en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991.

³²⁰ MACKENZIE, A.S.: *A year in Spain by a young American*, Boston: Hilliard, Grau, Little and Wilkins, 1829, p. 277.

Las calles de esta villa de huries, en vez de ir de un punto a otro, vuelven y se pliegan sobre sí mismas en laberinto inextricable³²¹

Y, más bellamente aún, si cabe, el inglés Wylie explicaba que:

Córdoba es una ciudad verdaderamente mora. Sus calles son en extremo estrechas, de forma que de pie en el centro de ellas y con los brazos extendidos, casi se puede tocar sus paredes con la punta de los dedos. Ellas son tortuosas y serpenteantes, constituyendo un laberinto que en cada momento hay que resolver. Al recorrer ese laberinto- como si se tratase del mar sin caminos o del desierto sin senderos- hay que orientarse en el día por el sol y en la noche por las estrellas³²².

En cuanto a las casas no es mucho lo que se dice, aludiendo a su tónica blancura, pero es muy completa la descripción que se hace de los patios de los viejos caserones solariegos con su zaguán, cancela, arcos, corredores, surtidor con la taza de mármol y vegetación decorativa. Ello, sin duda, porque el patio cumple aquella triple función que le asignó el viajero De Amicis, en 1873, al escribir:

¿Cómo describir un patio? No es un patio propiamente tal, ni un jardín, ni una sala, es a la vez estas tres cosas³²³

Sin embargo, como centro indudable de sus descripciones, siempre, la presencia contundente de la Mezquita con el patio de los Naranjos, del que encontraremos infinidad de referencias. Valga como ejemplo la realizada por Gautier:

Es una impresión indefinible y no tiene nada que ver con las emociones que produce de ordinario la arquitectura, a cualquier parte que se mire, la mirada se pierde en alamedas de columnas que se entrecruzan y alejan hasta perderse de vista, con una vegetación de mármol espontáneamente brotada del suelo.

³²¹ QUINET, E.: *Mis vacaciones en España*, Madrid: Ediciones La Nave, 1931, p. 262.

³²² WYLIE, J.A.: *Daybreak in Spain, or, Sketches of Spain and its new reformation. A tour of two months*, London and New York: Cassel, Petter and Galpin, 1870, pp. 243-244.

³²³ AMICIS, E.: *España. Impresiones de un viaje hecho durante el reinado de D. Amadeo*, Barcelona: Biblioteca Maucci, 1985, p. 232.

Gigantesco edificio, obra admirable y de proporciones colosales. Uno de los monumentos más maravillosos del mundo³²⁴

A la importancia concedida a la Mezquita, hay que añadir la atención prestada al Alcázar de los Reyes Cristianos, el Puente Romano, la Torre de la Calahorra o el Triunfo de San Rafael.

Respecto al Alcázar, se ahonda en su caracterización oriental y en su magnificencia. Sobre el Puente Romano, se alude, frecuentemente, a la descripción minuciosa de sus arcos y de su cercanía con la Torre de la Calahorra. Del Triunfo de San Rafael nos han llegado numerosas descripciones. Entre ellas, destacamos la de Roswag por su precisión:

Un monumento bastante interesante, que data de época mucho más reciente, es el Triunfo levando en honor del arcángel San Rafael. La estatua del Santo arcángel, mayor que el natural, es de bronce dorado, y se alza a cien pies de altura, en lo alto de una columna coronada por un capitel también de bronce dorado³²⁵

Por otro lado, hay ciertos espacios urbanos a los que el viajero va a prestar privilegiada atención porque cimentan su atractivo en su condición de escenarios festivos, como la plaza de toros; y otros, en motivaciones ideológicas, como los conventos y los lugares directamente relacionados con la Inquisición, como la cárcel.

Las estampas de algunos barrios típicos y de los alrededores de la ciudad complementa el panorama paisajístico.

De esta manera, dichos elementos conforman los eslabones fundamentales de la básica estructura urbanística del casco histórico de Córdoba y constituyen los principales tópicos con los que se ha modelado su estereotipo romántico.

³²⁴ GAUTIER, T. : *Voyage en Espagne*, Paris: Nouvelle, 1865, p. 258.

³²⁵ ROSWAG, T.: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal*, Madrid: J. Laurent & Cie, 1879, p. 98.

Pero seríamos injustos si atribuyéramos a estos viajeros extranjeros románticos la paternidad de la imagen de Córdoba. Sin lugar a dudas, los propios costumbristas españoles y andaluces contribuyeron a forjar la Córdoba de pandereta.

A pesar de que la literatura costumbrista se proclamó regeneradora de una nueva imagen de la ciudad, sin embargo, en detrimento de su intencionalidad inicial, doblegó en su tarea y, paradójicamente, contribuyó al desarrollo y consolidación de la imagen romántica de Córdoba, de tal forma que ha contribuido de manera decisiva a su fijación y a su difusión a gran parte de la población local, la cual la ha interiorizado como identidad sin cuestionar su autenticidad.

Para intentar demostrar esta hipótesis, hemos seleccionado *Del ambiente provinciano. Cuentos y prosas*, de Antonio Jiménez Lora (1912), *Los libertadores del campo*, de Manuel Ruiz Maya (1920) y *Los Naranjos de la Mezquita*, de Serafín González Anaya (1935).

En general, estas novelas ofrecen una idílica Córdoba histórica muy próxima a los viajeros románticos proclamando el casticismo y la singularidad de lo antiguo. Según el relato de los costumbristas, Córdoba se nos muestra como un amplio laberinto de manzanas irregulares y de calles angostas y quebradas de origen musulmán, en el que apenas se detectan más cambios que los derivados de las alienaciones y las aperturas de calles y plazas llevadas a cabo en los últimos tiempos.

La lectura y el análisis de las obras costumbristas elegidas nos presentan una imagen urbana íntimamente enraizada en el viejo tópico romántico elaborado por los viajeros extranjeros. En este estereotipo urbano, el costumbrismo cordobés se recrea en el intenso goce de la autocomplacencia que retoma, alimenta y acrecienta a través de la mitificación de sus propios relatos y valoraciones.

Asimismo, la imagen que transmite Baroja en su *Feria de los Discretos* no difiere de la mostrada por los románticos. En ella, nos presenta una Córdoba de vegetación exuberante, con calles silenciosas, callejones tenebrosos, angostos y tortuosos; plazas

inundadas de luz; casas de paredes blancas, cerradas herméticamente como si estuviesen abandonadas, con patios y huertas inundadas de flores y azahar³²⁶.

Por lo tanto, los costumbristas caen en el diseño reiterado de tipos y caracteres tópicos que, a la postre, conformaban la imagen romántica de Córdoba. Es decir, en cierto sentido, terminan convergiendo con la Córdoba castiza de los extranjeros que tanto criticaban. La literatura de viajes fue tachada de superficial, pero algo similar podríamos decir de la costumbrista.

Esta visión de Córdoba que se transmite a través de la literatura romántica, fue aceptada y asumida también por el cine.

Así pues, la herencia recogida por el cinematógrafo está más cerca de los arquetipos propuestos por el romanticismo que, procedentes del extranjero, los aceptó y asimiló de buen grado, alimentando mitos y leyendas románticas, contribuyendo a la perpetuación de dicha imagen para hacer uso (y abuso) en numerosas cintas de los estereotipos sobre Córdoba.

4.2. RECEPCIÓN Y APROPIACIÓN DEL IDEARIO ROMÁNTICO EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE LOS AÑOS VEINTE.

Una vez presentada la visión romántica de la ciudad, vamos a analizar las repercusiones que ese ideario ha tenido en la producción cinematográfica de los años veinte, apropiándose de él.

Esto se debe a la incapacidad del cinematógrafo en mostrar una imagen de Córdoba renovada sencillamente porque, en sintonía con el debate generalizado de la época, no existía un proyecto que pudiera sentirse como una forma nueva de pensar Córdoba, a

³²⁶ LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *La feria de los Discretos de Pío Baroja*, Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2001, p. 31.

pesar de los intentos institucionales de mostrar una Córdoba modernizada³²⁷.

En el momento de la llegada del cine a Córdoba, la ciudad está resquebrajada por las consecuencias de las guerras coloniales y no consigue producir las suficientes fuerzas morales para que se llegue a constituir una forma unitaria de lo cordobés. El cine español desde su nacimiento es incapaz de inventar un nuevo discurso o de proponer una nueva imagen regional de Córdoba sencillamente, porque no existe un real proyecto nacional que pudiera sentirse como una forma nueva de pensar Córdoba. Lo único que le queda es inventarse una identidad a partir de sus estereotipos y, sobre todo, de la imagen que de la ciudad se produce fuera de sus fronteras. De ahí, que el cine que irá dominando es un cine que recoge las capas superficiales de las identidades, las formas anquilosadas de la cultura cordobesa encarnadas a menudo en la ritualización de lo folklórico³²⁸.

De ese modo, se optó por alimentar el mito romántico de Córdoba como una sociedad y cultura anclada en el pasado, porque en este imaginario residían los elementos identitarios de lo cordobés, tanto fuera como dentro de nuestro país, desde hacía tiempo.³²⁹

De ahí que la ciudad cordobesa mostrada por pintores románticos encuentra su natural continuidad en las vistas cinematográficas, presentándose una ciudad vinculada al exclusivismo del tópico folklórico, esquematizada en sus monumentos-símbolos y convirtiéndose sus elementos arquitectónicos más tradicionales en iconos universales³³⁰.

³²⁷ Sobre ello puede verse, entre otros: BORAU, J.L.: "Elementos para un análisis del cine español de los años veinte" en *D'Art*, nº 11, 1985, pp. 313- 331.

PÉREZ PERUCHA, J.: "Cine español 1896- 1929" en TORRES, A.: *Cine español 1896- 1988*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

PÉREZ PERUCHA, J.: *Cine español. Algunos jalones significativos 1896- 1936*, Madrid: Films 210, 1992.

PÉREZ PERUCHA, J.: "Narración de un aciago destino (1896- 1930)", en AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 19- 121.

CAPARRÓS LERA, J.M^a.: "El cine mudo" en *Historia general de España y América*, T. XVI, Madrid: Rialp, 1986, pp. 155- 160.

CAPARRÓS LERA, J.M^a.: *Historia del cine español*, Madrid: T&B editores, 2007, pp. 23-55.

³²⁸ SEGUIN, J.C.: "El cine en la formación de la conciencia nacional" en BERTHIER, N. y SEGUIN, J.C.: *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velásquez, 2007, p.4.

³²⁹ Véase TRIANA-TORIBIO, N.: *Spanish National cinema*, London and New Cork: Routledge, 2007.

³³⁰ NUÑEZ FLORENCIO, R.: *Sol y sangre. La imagen de España en el mundo*, Madrid: Espasa, 2001.

De este modo, se recurre a los mismos motivos que habían asociado la literatura romántica a la identidad cordobesa.

Así, la herencia recogida en buena parte de la producción cinematográfica de la época, se encuentra más cerca de la iconografía heredada de la visión romántica que sobre lo cordobés se forjó en la segunda mitad del siglo XIX, poblado de toreros, bandoleros, majas, flamencas y señoritos que la literatura había forjado y, posteriormente, había sido secundado por la fotografía en su vertiente monumentalista³³¹.

La versión neorromántica es la que se pretende conservar y proyectar al exterior. Lo constata, por ejemplo, el propio texto publicitario que acompaña la promoción de la película *Rosario la Cortijera*, en 1923:

Usted ha oído hablar de Andalucía, pero no la conoce. Sabe usted porque así se lo han dicho, que sus mujeres tienen una ardiente vivacidad y un encanto sugestivo; que los hombres son violentos, nobles y celosos; que allí es la tierra rica en flores y el cielo de un azul purismo (...) Pues bien, acepte usted como un consejo la verdad siguiente: Rosario, la Cortijera es la película cuya proyección puede satisfacer sus deseos, de tal manera que usted se creara transportado a la tierra de María Santísima³³².

De esa manera, los cineastas españoles aceptaron de buen grado esta colonización y exaltación de la Córdoba diferente, inventada por los románticos, es decir, de la Córdoba agraria, subdesarrollada y dominada por las supersticiones religiosas, la de los grandes latifundios feudales, del culto machista y de los toreros. Siendo este tipo de cine el cultivado con persistencia por nuestros realizadores³³³.

Así, el cine mudo español nos presente la *Córdoba folklórica*, representada por los personajes de la tonadillera, el cantaor o cantaora de flamenco y el bailarín; *la Córdoba*

³³¹ Véase NAVARRETE, L.: “La española en el cine” en POYATO, P. (comp.): *Historia (s) formas del cine español*, Córdoba: Plurabelle, 2005.

³³² *Arte y Cinematografía*, nº 273, 1923.

³³³ Véase CAMPORESI, V.: “La española histórica en imágenes” en YRAOLA, A. (ed.): *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997, p. 95. GUBERN, R.: *El cine sonoro en la II República 1929- 1936*,..., op.cit., pp. 124- 125.

taurina, mostrada en forma de historia dramática que transcurre según los avatares de la vida de algún torero; la *Córdoba de los bandoleros*, en las que éstos se nos presenta rara vez como delincuentes y más bien como héroes populares; la *Córdoba feudal* donde se describe una estructura social idealizada con una nobleza terrateniente, el clero y el campesinado; la *Córdoba religiosa* y devota de sus creencias y tradiciones. El fervor a la imagen de la Virgen, la Semana Santa, y las romerías; y, la *Córdoba turística* que hunde sus raíces en el ideario romántico, cuyas secuencias son convertidas en auténticos correlatos de postales románticas.

Esto explica que una buena parte de la producción cinematográfica de la época reduzca la imagen de España a una Córdoba latifundista. Así, la exhibición de producciones españolas se inunda de filmes donde el tópico, los falsos sentimentalismos, el folklore más burlesco y la realidad más ignoradamente retratada, se hacen protagonistas de sus historias, como si el gran argumento de España de los años veinte, en la mayoría de los casos, no diera más de sí.³³⁴

Fue la producción cinematográfica barcelonesa, en el contexto cinematográfico nacional, la primera responsable de importar, popularizar y exportar la imagen que sobre lo cordobés se había forjado en la literatura. Para ser más precisos, Segundo de Chomón³³⁵ junto con la casa Hispano Films, se encuentran entre los pioneros en darse cuenta del éxito que el costumbrismo español, en su vertiente romántica, podía tener entre el público popular que inundaba los cines de España.

Por consiguiente, comprobamos como en un buen número de películas que se ruedan en Córdoba- en concreto, *Carceleras*, *Rosario la Cortijera*, *La sin ventura* y *La hija del Corregidor*- predominan los aspectos más superficiales, generalmente folclóricos, tópicos de costumbres, caracteres y tradiciones, en detrimento del estudio psicológico de sus protagonistas³³⁶.

³³⁴ AA.VV.: *Historia ilustrada del cine español*, Madrid: Planeta, 1985, p. 19.

³³⁵ FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *Segundo de Chomón. Maestro de la fantasía y de la técnica*, Madrid: Editorial Nacional, 1972.

CEBOLLADA, P.: *Segundo de Chomón*, Teruel: Instituto Municipal de Estudios Turolenses, 1986.
SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Chomón*, Zaragoza: Caja de Ahorros, la Inmaculada, 1992.

³³⁶ BORAU, J.L.: *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza editorial, 1998.

De este modo, la visión romántica de Córdoba del siglo XIX, con su galería de personajes de la mitología popular, fundamentalmente bandoleros, toreros, indianos o figuras goyescas, sirvió para configurar un universo patrio de aventuras históricas, genuinamente cordobesas, con una evidente intencionalidad turística en la mayoría de los casos, aunque en otros, sólo buscaban la aceptación del público.³³⁷

Por tanto, la versión romántica se amplificó y pasó a satisfacer otros objetivos, como de divulgación artística y cultural con la intención de adecuarse a las expectativas previas del espectador, tanto a nivel nacional como internacional.

Así, no es por ello causal que el cine español recurriera a la zarzuela³³⁸ para recrear la Córdoba romántica.

La elección de la zarzuela para recrear Córdoba se debe a que facilitaba la ambientación de una Córdoba en donde se explota su potencial artístico como atractivo turístico.

³³⁷ CÁNOVAS BELCHÍ, J.: “Ecos del anteaer. El cine histórico español de los años veinte”. *Cuadernos de la Academia*, nº 6 (“Ficciones históricas”). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 33-41.

³³⁸ La recuperación de la zarzuela se inició hacia 1832, fecha en que, con motivo del nacimiento de la infanta Luisa Fernanda, se puso en escena una obra lírica en español representada en el Conservatorio de Madrid. Hacia 1846- 1847 se produce la aparición del género híbrido denominado “zarzuela- parodia”, en el que se plantea, desde el punto de vista de la mordacidad, una particular visión de las óperas italianas. En estos años también surgen las variantes “zarzuela andaluza” y las de tema madrileño y otros regionalismos. Los temas tratados en estas obras son principalmente costumbristas, aunque no pueden dejarse de lado otros como el militar, el político o el religioso. Con dichos cimientos emerge la conocida como “zarzuela grande”, donde los compositores toman el protagonismo por encima de los autores del libreto.

El siglo XIX es el de la consagración de la “zarzuela chica”, un género que no había dejado de practicarse. Nacida como una pequeña obra de un acto que acompaña los entreactos de las funciones teatrales, es convertida en un modelo nacional por los compositores y libretistas con el propósito de hacer la competencia a la ópera italiana. Esta variante debió su aceptación en gran medida al teatro por horas, gracias al cual se evita el cansancio en el público y se favorece la libre temática. Como consecuencia de ello, se produjeron obras de todo tipo, sainetes de costumbres madrileñas, parodias, revistas de actualidad y obras de carácter melódico como revistas líricas, comedias líricas, zarzuelas rurales, de carácter romántico- sentimental, de ambiente histórico, operetas, etc. Aunque las obras del teatro por horas podían ser líricas o no, las zarzuelas cobraron mayor protagonismo y popularidad; incluían partes declamadas, bailes y fragmentos líricos.

Toda esta tipología fue conocida como “género chico”. Dentro de ella, la que mayor aceptación social tuvo fue la zarzuela, cuyos temas están tomados de la vida cotidiana del momento. Sus protagonistas pertenecen a la clase media y baja, con una extensa gama de tipos: desde el chulapo y la modistilla hasta el señorito sin ocupación. De esta manera, bajo el epígrafe de zarzuela, se engloba un amplio abanico de subgéneros tan variados como el regional madrileño, el mitológico, paródico, sicalíptico, revisteril,...

Véase CASARES REDICIO, E.: “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera y revista”, en AMORÓS, A. y DÍEZ BORQUE, J.Mª. (Coords.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999. pp. 147-172.

De ahí que un cotejo rápido de las películas españolas realizadas en la etapa muda que tienen por protagonista a Córdoba nos presente la rotunda hegemonía de una serie de géneros específicos, que ya se habían consolidado plenamente en la literatura por aquellas fechas: el género taurino, los filmes de bandoleros y las zarzuelas de ambiente andaluz³³⁹. A esto habría que añadir las aportaciones del drama regional y rural³⁴⁰.

Con la asimilación de géneros procedentes del teatro, permitió que una buena parte de las producciones de la época construyeran una imagen tópica y falsa de Córdoba desde varias dimensiones: a través de mistificaciones históricas de la selección sesgada en el patrimonio literario nacional, de la reafirmación de los estereotipos regionales y de la ratificación de unos supuestos valores raciales y religiosos³⁴¹.

Por este motivo, el cine para inducir en un imaginario pintoresco recurrió, sobre todo, al folletín y al teatro popular- melodramático, costumbrista o sainetesco -al cuplé, a la copla, al flamenco y a la zarzuela.

Por consiguiente, estas producciones al servirse insistentemente de determinados temas, que giraban en torno al pintoresquismo romántico, contribuyeron a perpetuar dicho imaginario y, en consecuencia, a consolidar la visión tradicional existente sobre Córdoba, pese a su evidente desfase con la realidad de una sociedad.

En definitiva, se constata la imposibilidad de construir una nueva identidad para Córdoba y su irremediable adhesión al discurso romántico como única salida.

³³⁹ La utilización de Andalucía en lugar de España será un hecho metonímico, cuya repercusión en el arte, desde la literatura al cine, derivará en arquetípica convención. De este modo, los románticos contribuyeron a establecer un muestrario de tipificaciones nacionales que se diversificó en abundantes variantes regionales; y ello hasta tal punto que la escasa distancia entre el prototipo y su caricatura hacía confundir a ésta con aquella y, a veces, sustituía a la segunda por la primera. Las distintas artes del XIX estarían dispuestas a mostrar tales convencionalismos y a contribuir a su divulgación, entre ellas el cine. Véase UTRERA, R.: “Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género”. *Cuadernos de la Academia*, nº 1 (Un siglo de cine español). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 255-269

³⁴⁰ Véase : THION SORIANO- MOLLÁ, D. (coord.) : *Chronique d'un desamor: le cinéma espagnol entre deux siècles*, Nantes: Crini, 2004,

³⁴¹ Abordan el tema VILCHES, F. y DOUGHERTY, D.: *La escena madrileña entre 1926 y 1931, un lustro de transición*, Madrid: editorial Fundamentos, 1997, p. 34.

4.3. LA HUELLA ROMÁNTICA EN LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA DE CÓRDOBA.

Con la llegada del cinematógrafo, los propios arquetipos emanados de la literatura romántica encuentran ahora su plasmación plástica. Atrás queda la abstracción de la palabra para ser revestida de visualidad. El cine hizo posible este milagro, recogiendo la labor precedente de la literatura.

De este modo, este apartado pretende mostrar, a través de una selección de películas, la imagen de la ciudad y su inquebrantable apego al discurso romántico a través de la mirada cinematográfica que ofrecen las películas seleccionadas.

Así pues, la aparición del cine, el arte popular y de masas del nuevo siglo, canalizaría y amplificaría la imagen que la literatura romántica había dado de Córdoba, esto es palpable desde los primeros filmes rodados en la ciudad.

En *Carceleras*, nos presentan un recorrido típico por la ciudad y sus monumentos más emblemáticos como la Mezquita-Catedral, la Plaza del Puente, la Iglesias de Santa Marina, la Plaza de los Capuchinos, además de otros elementos urbanísticos claves de la visión romántica, como las típicas calles estrechas, silenciosas y mal pavimentadas, tantas veces descritas por los románticos en sus relatos. A continuación recogemos dos fotogramas de la película representativos al respecto:



Carceleras. 1922. Calle de Córdoba.



Carceleras. 1922. Calle de Córdoba.

En el mismo filme se registra un plano detalle de la Puerta de las Dávidas coronada por un arco de herradura que nos recuerda a la recogida por Taylor³⁴² para ilustrar su obra *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger a Tétouan*, París, editado entre 1825 y 1832.

³⁴² Descendientes de irlandeses, el barón Taylor se educó en Francia. En 1835, se vio envuelto en un ambicioso proyecto por el que hoy se le recuerda principalmente, al aceptar el encargo del rey Luis Felipe de formar una colección de pintura española para su exhibición en el Musée du Louvre. Bajo el título de *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger a Tétouan*, se recogieron dibujos de escenas, monumentos y costumbres españolas con comentarios explicativos. Aquella colección ejerció una influencia considerable sobre el gusto artístico de Francia.



Carceleras. 1922. Puerta de la Mezquita.

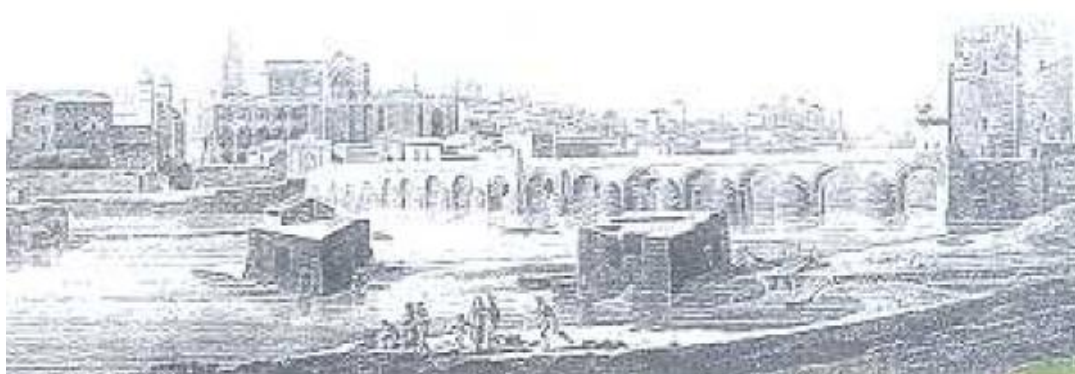


Taylor, I. Puerta de San Sebastián, en *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger a Tétouan*. 1825-1832.

En relación con *La hija del corregidor* se recogen elementos de la ciudad que nos recuerda a ciertas imágenes inmortalizadas por los pintores románticos tiempo atrás. Es el caso, en primer lugar, de la vista panorámica del Puente Romano y la Mezquita-Catedral. Esta visión clásica de Córdoba fue recogida por Alexandre de Laborde, David Roberts y Leon Auguste Asselineau, entre otros.



La hija del corregidor. 1923. Vista del Puente Romano.



Alexandre de Laborde, *Vista General de Córdoba*³⁴³

³⁴³La presente ilustración fue recogida en su obra *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* publicado en París, entre 1806 y 1820. Se compone de cuatro volúmenes, cuyo contenido tiene un gran atractivo por las noventa planchas al aguafuerte que incorpora. A Córdoba dedica diez y nueve y, como es natural, mayoritariamente giran en torno a la Mezquita-Catedral.



David Roberts. *Córdoba vista desde el Guadalquivir*³⁴⁴



Leon Auguste Asselineau, *Vista de la Mezquita y el Puente Romano de Córdoba*.³⁴⁵

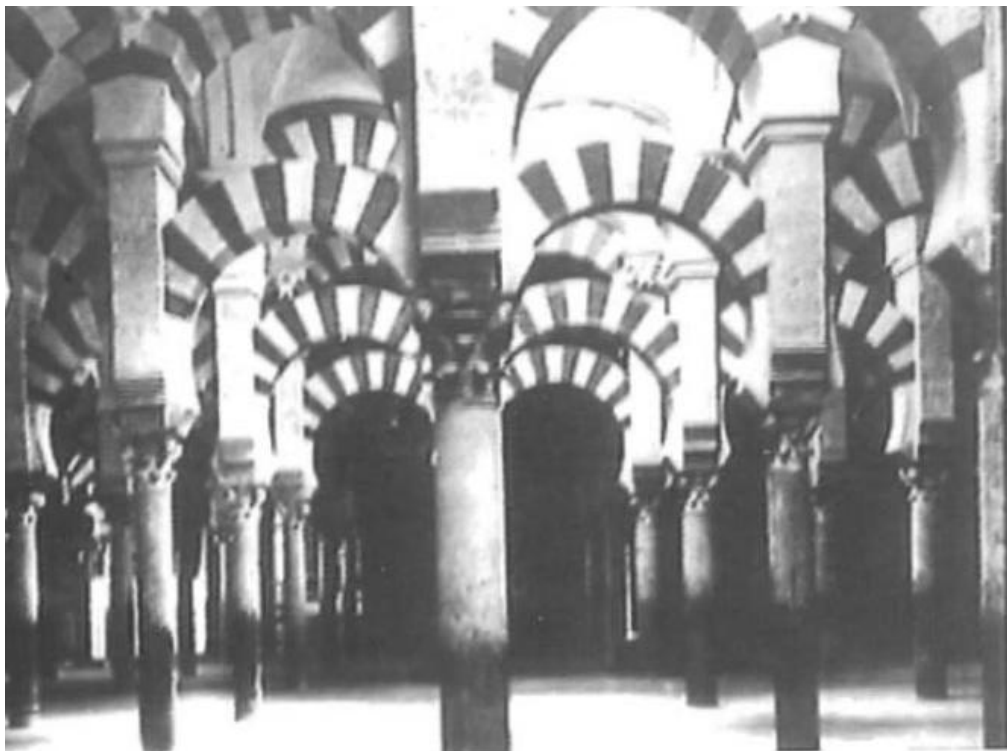
³⁴⁴ La imagen corresponde a la tirada litográfica para *Picturesques Sketches in Spain taken during the years 1832- 1833*, editada en Londres por Hodgson y Graves en 1837.

³⁴⁵ La obra fue incluida en el libro de Girault de Prangey, *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Seville et Granade* (1832 y 1833). Existe edición facsímil en español: *Monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada*. Escudo de Oro, Barcelona, 1982.

Estas imágenes, al igual que la recogida en *La hija del Corregidor* sitúan, en primer término, el Puente Romano y las azudas del río, a excepción de los molinos harineros. Al fondo, la Mezquita, sobre la que destaca la mole catedralicia y su torre. El seminario de San Pelagio, el Palacio Episcopal, el Triunfo de San Rafael de Verdiguier, la Puerta del Puente, con la capilla de los ahogados y las casas adosadas a ella, y el camino en rampa que comunicaba con el molino de la Albolafia, configuran el primer término.

Sin embargo, apreciamos ligeras variaciones entre la cinematográfica y las artísticas. En el caso de Alexandre de Laborde son menos evidentes, pero el trabajo realizado por Roberts desplaza hacia el oeste la visión presentada en la película, dejándonos ver parte del Alcázar con la torre del Homenaje y eliminando, así, la Fortaleza de la Calahorra. También existe diferencia con la lámina de Asselineau. Este dibuja la ciudad eligiendo el mismo punto de referencia de Roberts, pero amplía la imagen urbana recogiendo en su horizonte Sierra Morena y los perfiles arquitectónicos más representativos.

Sin embargo, la mayor semejanza entre las imágenes filmadas en *La hija del corregidor* y las obras de los artistas románticos está en las vistas del interior de la Mezquita, como se demuestra en las fotografías siguientes:



La hija del corregidor. 1923. Interior Mezquita- Catedral.



David Roberts. Interior de la Mezquita-Catedral de Córdoba, en *Picturesques Sketches in Spain taken during the years 1832- 1833* (Hodgson y Graves. London, 1837) ³⁴⁶

Por otro lado, la vista que recrea el muro lateral de la mezquita en la película recuerda a la ilustración realizada por Francisco Javier Parcerisa, incluida en la obra de Pedro Madrazo *Recuerdos y Bellezas de España*, editada en Madrid, en 1855. Ello se pone de manifiesto en las imágenes siguientes:

³⁴⁶ Posteriormente, fue utilizada por el viajero inglés Thomas Roscoe (1791-1871) en su libro *The tourist in Spain: Andalusia*, editado en Londres, en 1836, por R. Jennings and Co.

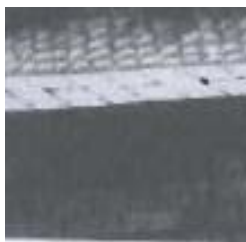


La hija del corregidor. 1925. Vista del muro lateral de la Mezquita- Catedral.



F.J. Parcerisa. Vista exterior de la Mezquita- Catedral en *Recuerdos y Bellezas de España*. 1855

Dicha mirada cinematográfica tampoco es ajena a la que nuestra ilustración recogida en la obra de Henry Swinburne, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (Londres, 1779).



Henry Swinburne. Vista exterior de la Mezquita-Catedral , en *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. (1779)

Otras imágenes de *La hija del corregidor* recuerdan a ilustraciones realizadas por George Vivian e incluidas en *Spanish Scenery*, publicada en Londres en 1838³⁴⁷. Las fotografías siguientes lo confirman.



La hija del Corregidor. 1925. Fachada del Alcázar de Córdoba.

³⁴⁷ Contiene un total de veintinueve litografías de todas las ciudades andaluzas, entre ellas, cuatro representan enclaves y monumentos de Córdoba.



George Vivian. Vista de Córdoba desde la puerta de Plasencia, en *Spanish Scenery*. 1838.

Por su parte, los espacios del filme *La sin ventura* se relacionan con ilustraciones llevadas a cabo por Louis Albert Bacler D'Albe (1761-1848) en *Souvenirs pittoresques du general D'Albe*³⁴⁸, como vemos a continuación:

³⁴⁸ 2 Vols. París: Engelmann, 1819-1822.



La sin ventura. 1925. La fuente de Agua en el patio de los Naranjos de la Mezquita- Catedral.



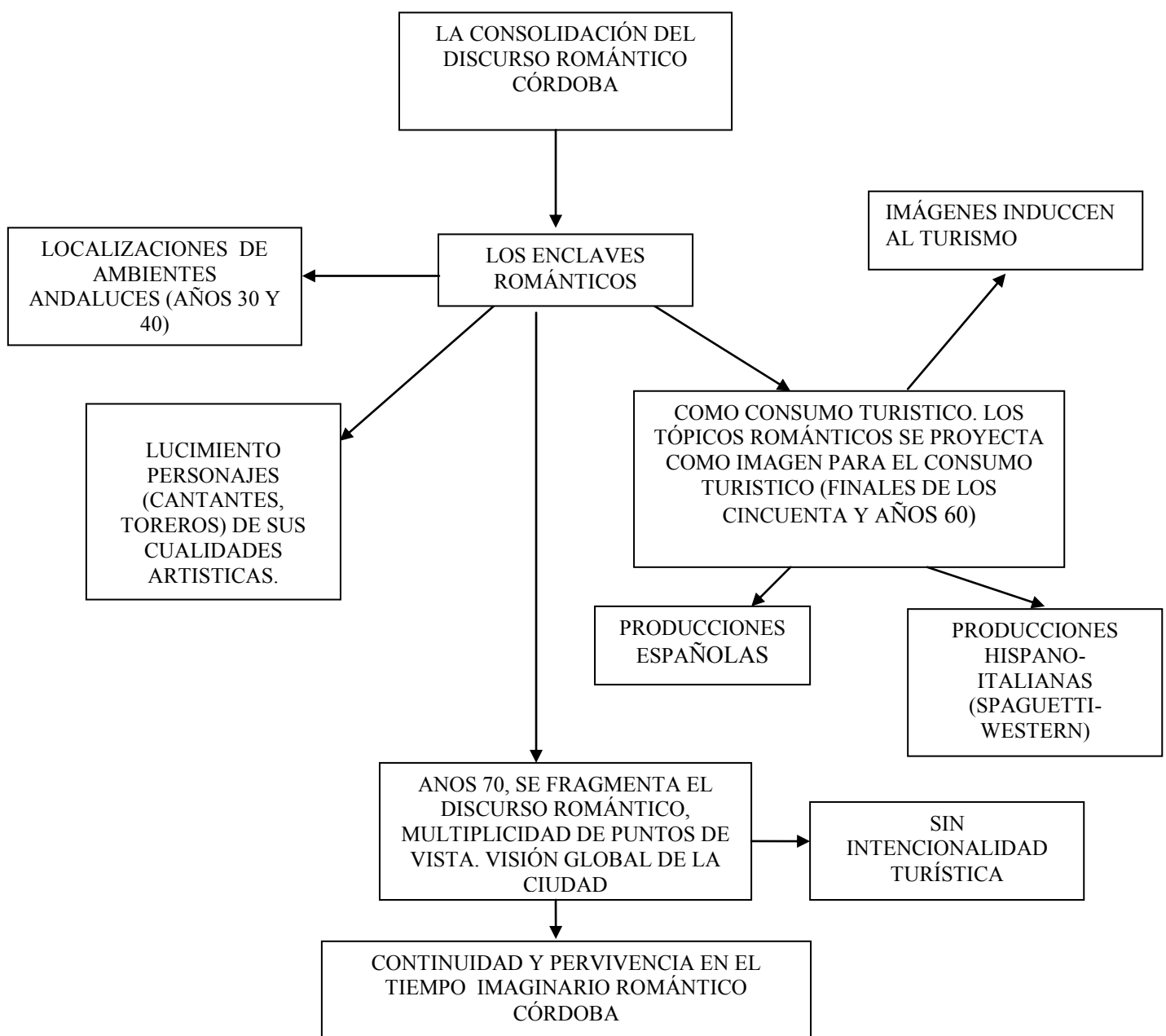
Louis Albert Bacler D'Albe La fuente del Agua en el patio de los Naranjos de la Mezquita- Catedral.

A diferencia de la imagen cinematográfica, en la litografía la fuente está muy idealizada y nada tiene que ver con la de aquella, ya que Bacler elimina sus vestigios barrocos y la convierte en un vulgar pilón, en cuyos ángulos se levantan sendos prismas con remate semiesférico.

En definitiva, estamos ante una demostración más de la fortaleza del unitario binomio Córdoba e imaginario romántico. La misión de las películas analizadas no es descubrir nada nuevo sino ratificar una idea preconcebida con el objetivo de satisfacer objetivos turísticos. Proyectan imágenes estereotipadas dirigiendo nuestra mirada hacia una serie de escenarios fijos o estacionales, empobreciendo una realidad más amplia de la Córdoba de la época. Esto conlleva a presentarnos una visión no exenta de cierto pintoresquismo.

4.4. UNA VISIÓN RETROSPECTIVA AL CINE POSTERIOR DE LOS AÑOS VEINTE.

La visión sobre Córdoba apenas sufrió variaciones en la producción cinematográfica posterior. Así pues, se perpetuó de nuevo el imaginario romántico de la ciudad que se había proyectado en la literatura de viajes y en el cine mudo español. Sin embargo, la utilización de los enclaves pintorescos de la urbe no responde a una intencionalidad turística como se evidenciaba en el período mudo sino que, más bien, responde a otros criterios dependiendo de los intereses de la película, como el de la época en dónde se circunscribían las producciones. El siguiente esquema es explícito al respecto



Como vemos, en los años treinta y cuarenta, los equipos de rodaje se acercan a Córdoba y su provincia con el objetivo de localizar enclaves andalucistas. A continuación, presentamos una relación de las películas producidas en estos años y sus localizaciones.

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	LOCALIZACIÓN
EL GENIO ALEGRE	FERNANDO DELGADO	1939	LA CASA Y PATIO CORDOBÉS
CANCIONERA	JULIÁN TORREMOCHA	1940	LA JUDERÍA
LA BODA DE QUINITA FLORES	GONZALO DELGRAS	1943	PRIEGO DE CÓRDOBA
CON LOS OJOS DEL ALMA	ADOLFO AZNAR	1943	PEÑARROYA-PUEBLO NUEVO
AVENTURAS DE DON JUAN MAIRENA	JOSÉ BUCHS	1948	LA PLAZA DE ABADES, LA CALLE EDUARDO DATO, LA PLAZA DEL POTRO, PLAZA DE JERONIMO PAEZ, BARRIO DE SANTA MARINA
LA DUQUESA DE BENAMEJÍ	LUIS LUCÍA	1949	BENAMEJÍ
JOSE MARÍA “EL TEMPRANILLO”	ADOLFO AZNAR	1949	SIERRA MORENA, MONTILLA

De todas ellas, el rodaje más problemático que se recuerda corresponde a *El Genio alegre*³⁴⁹ por la nueva situación política del país en 1939 y la preferencia por el partido republicano de Rosita Díaz Gimeno conllevando una serie de problemas al ser detenida y obligada a abandonar el rodaje, sustituyéndola Carmen de Lucio. Lo mismo sucedió con Anita Sevilla y Edmundo Barbero, actores republicanos que fueron sustituidos por Charito Benito y Erasmo Pascual, respectivamente. El director evitó mostrar los rostros de los suplentes, como apreciamos en la imagen de abajo, colocando a los actores en posturas forzadas y realizando juegos de plano y contraplano.



El genio alegre.1939.

³⁴⁹ Ficha técnica: Nacionalidad: Española. Año: 1939. Producción: Cifesa. Director: Fernando Delgado. Argumento: Basado en la obra teatral de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Guión: Fernando Delgado, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Fotografía: Enrique Guerner. Intérpretes: Leocadia Alba, Lolita Asolfi, Edmundo Barbero, Juan Calvo, Armando Calvo, Concha Catalá, Fernando Fernández de Córdoba, Antonio Gil, Pablo Hidalgo, Rosita Díaz Gimeno, Antonio Vico.

En relación con las localizaciones, el rodaje de los interiores se efectuó en los estudios CEA de Madrid desde primeros de abril de 1936. A continuación recogemos algunas imágenes de los decorados que se construyeron:



El genio alegre. 1939.



El genio alegre. 1939.



El genio alegre. 1939.

Una vez terminados los interiores, Fernando Delgado, Eduardo Maroto, coordinador entre Cifesa y el equipo, el operador Gaertner y los ayudantes de cámara y dirección marcharon a Andalucía el 10 de julio para localizar los exteriores. Primeramente se había pensado en Utrera, Carmona, Ecija, Dos Hermanas y otros pueblos, pero se descartaron estas opciones una vez localizado un cortijo en Córdoba.



Izquierda: Fotograma de *El genio alegre*. 1939. Fachada del cortijo. Derecha: Estado actual de cortijo.



Izquierda: Fotograma de *El genio alegre*. 1939. Patio exterior. Derecha: Estado actual del patio exterior

Otros enclaves elegidos por los equipos de rodaje fueron Priego de Córdoba, localidad situada en pleno corazón de las sierras subbéticas- *La boda de Quinita Flores*³⁵⁰- Peñarroya- Pueblo nuevo- *Con los ojos del alma*³⁵¹-; Córdoba capital- *Aventuras de*

³⁵⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1943. Producción: Cifesa, Hispania Artis Film. Director: Gonzalo Delgrás. Argumento: Basado en la obra de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Guión: Margarita Robles. Fotografía: Alfredo Fraile. Intérpretes: Luchy Soto (Quinita Flores), Rafael Durán (Eugenio), Luis Peña (Manrique), Flora Soler (Rosa Luisa), Antonio Riquelme (Don Cayo). Sinopsis: A punto de casarse, el novio de Quinita Flores se fuga con otra mujer, y para hacerla olvidar, su hermano Manrique la lleva de viaje a un balneario. Allí conocen a Eugenio, al cual urge mutuamente, pero el joven, como todos los demás huéspedes, está convencido de que Quinita y Manrique son matrimonio, aunque descubrirá a tiempo su error. Véase HUESO, A.L.: "La boda de Quinita Flores" en *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941- 1950*, Madrid: Cátedra- Filmoteca Española, 1998, pp. 58-59.

Es una de las producciones más populares de la década de los cuarenta. Su argumento, basado en una obra de los hermanos Álvarez Quintero, y la pareja protagonista, integrada por Luchy Soto y Rafael Durán, son los pilares en los que sustenta el éxito de la película.

³⁵¹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1943. Producción: Producciones Juan Montesinos. Director: Adolfo Aznar. Argumento: Antonio Valero de Bernabé, Santiago Aguilar. Guión: Adolfo Aznar. Fotografía: Segismundo Pérez de Pedro "Segis". Intérpretes: Matilde Vázquez, Fernando Fernández de Córdoba, Manuel Luna, José Ramón Giner, Pilar Molina. Sinopsis: Román es el novio de Lorenza, una joven huérfana que vive en Daroca. Luciano es el capataz de la mina donde trabaja Román que, a su vez, se enamora de la novia de éste. Luciano quiere conseguir el amor de Lorenza y para ello difunde por la mina el rumor de que Lorenza le corresponde y como muestra exhibe un retrato de ella. Mientras tanto, ocurre una explosión en la mina. Las consecuencias son nefastas al morir Pancho y quedar ciego Román, además de ser culpado. Por otro lado, el capataz tiene un accidente y consciente de su gravedad confiesa la verdad y la inocencia de Román. Finalmente, éste recupera la vista y viaja a Zaragoza para dar gracias a la Virgen del Pilar. En la capilla encontrará a Lorenza y la felicidad volverá a ellos.

*don Juan Mairena*³⁵²-; Benamejí- *La duquesa de Benamejí*³⁵³- ; Sierra morena y Montilla- *El rey de Sierra morena o José María “el Tempranillo”*³⁵⁴-.

La mayoría de estas producciones siguen la tendencia, bastante extendida en el cine español de la época, de contextualizarse dentro de ambientes rurales a excepción de *Cancionera*³⁵⁵ y *Aventuras de don Juan Mairena*³⁵⁶, entre otras. En todos los casos, son productos plegados de un populismo intrascendente. y *Aventuras de don Juan Mairena*

Aventuras de don Juan Mairena es la que contiene más secuencias de Córdoba, a pesar de estar ambientada en Sevilla. Las primeras tomas se realizan en la plaza de Abades y

³⁵² Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1948. Producción: Ernesto González. Director: José Buchs. Guión: Mauricio Torres García, José Buchs. Fotografía: Enrique Barreyre. Intérpretes: Roberto Rey, Carmen de Lucio, Lolita Vilar, Jacinto San Emeterio, Eulalia del Pino, Antonio Ibáñez, Manrique Gil. Sinopsis: Durante el reinado absolutista de Fernando VII, el noble don Juan Mairena compromete su nombre y fortuna por la causa de la libertad convirtiéndose en un misterioso contrabandista y activo conspirador sin que nadie sospeche nada en Sevilla sobre su autentica identidad. A la lucha política se unen también razones románticas, pues pone su empeño en devolver títulos y posesiones a su amada Isabel, que se ha visto despojada por su tía. El fallecimiento del rey facilitará la solución de todos los problemas y abrirá paso al amor.

³⁵³ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1949. Producción: Cifesa. Director: Luís Lucía. Guión: Ricardo Blanco, Luis Lucía. Intérpretes: Manuel Aguilera, Fernando Aguirre, Alfonso de Córdoba, Valeriano Andrés, Mariano Asquerino, Carlos Díaz de Mendoza. FERNÁNDEZ COLORADO, L.: “La duquesa de Benamejí” en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español...*, op.cit., pp. 252- 254. GORDILLO ÁLVAREZ, I.: “LA duquesa de Benamejí de Luis Lucía” en UTRERA, R.(ed.): *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla: Padilla Libros, 1999, pp. 47- 66.

³⁵⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1949. Producción: Cesa. Director: Adolfo Aznar. Argumento: Santiago Aguilar, Adolfo Aznar, Valero de Bernabé. Guión: Adolfo Aznar. Fotografía: Intérpretes: Rafael Calvo, Anibal Vela, Rafael Arcos, Manrique Gil. Sinopsis: José María, joven impulsivo, mata al asesino de su padre, el mayorazgo de Montilla, por lo que debe huir de la justicia, bajo el influjo de un poderoso caballero que le promete conseguir su indulto, José María se ve envuelto en las redes de “La mano negra”. Y, cuando decide rebelarse contra la temible secta, será perseguido no sólo por las autoridades sino también por los secuaces de la organización secreta. Su vida transcurre entonces haciendo todo el bien que puede y buscando una oportunidad que le haga merecedor del indulto, algo que logra cuando cae en sus manos el símbolo de la jefatura suprema de “La mano negra”, lo que le permitirá acabar con la sociedad secreta que tenía en vilo a toda la región.

³⁵⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1940. Dirección: Julián Torremocha. Producción: Ediciones Manuel del Castillo. Argumento: Basado en la comedia de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Guión: Julián Torremocha. Fotografía: Alberto Arroyo. Intérpretes: Mary Delgado, Rafael Nieto, Antonio Armet, Luisa Estrella, Pilar Grajal, Carlota Bilbao.

³⁵⁶ Cuando José Buchs rueda esta película, alcanza la estimable cifra de cincuenta títulos en su filmografía. Por otro lado, la idea de realizar *Aventuras de don Juan Mairena* es un proyecto personal de Buchs, ante la imposibilidad de rodar una nueva versión de las aventuras de Luis Candelas, filmada por él en 1926, ya que el director Fernando Alonso se le adelanta y recrea de nuevo al personaje en una cinta protagonizada por Alfredo Mayo. La reputación de Buchs y el empeño personal en el proyecto, hacen que los mejores profesionales de la época se adhieran a él y colaboren en la película.

en la calle Eduardo Dato, a mediados de diciembre de 1947. Después el rodaje prosigue en Sevilla, pero el equipo vuelve a Córdoba en enero de 1948 y filma en la popular plaza del Potro y en las de Jerónimo Páez. También se toman algunos planos en el barrio de Santa Marina y en la sierra, concretamente en los Arenales.

Por otro lado, durante estos años, nos encontramos con películas realizadas de forma rutinaria, en la que la recreación de los enclaves románticos de la ciudad son utilizados como una mera excusa para que el torero o el cantante de turno luzca sus cualidades, interpretando éste un buen número de canciones. El siguiente cuadro recoge los datos de dichas producciones:

TITULO	DIRECTOR	AÑO	FIGURA DEL TOREO	LOCALIZACIONES
BRINDIS A MANOLETE	FLORIAN REY	1948	MANOLETE	PUENTE ROMANO, TORRE DE LA CALAHORRA, PUERTA DEL PUENTE, ARCANGEL DE SAN RAFAEL, CRISTO DE LOS FAROLES.
APRENDIENDO A MORIR	PEDRO LAZAGA	1962	MANUEL BENITEZ "EL CORDOBES"	PALMA DEL RÍO
NUEVO EN ESTA PLAZA	PEDRO LAZAGA	1966	SEBASTIÁN PALOMO "LINARES"	VALLE DE LOS PEDROCHES

En *Brindis a Manolete*³⁵⁷, *Aprendiendo a morir*³⁵⁸ y *Nuevo en esta plaza*³⁵⁹ se recogen imágenes de Córdoba, Palma del Río, valle de los Pedroches respectivamente, sin otra finalidad que resaltar las cualidades taurinas de dos de las grandes figuras del toreo cordobés como son Manolete y Manuel Benítez “El cordobés”. Así lo ponen de manifiesto las imágenes siguientes.

³⁵⁷ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1948. Producción: Hércules Films. Director: Florián Rey. Argumento: José Carlos de Pemán, José María Luna. Guión: Florián Rey, Enrique Llovet, Eduardo Manzanos. Fotografía: Enrique Guerner. Sinopsis: Basada en la vida de Manolete hasta su muerte, el 29 de agosto de 1947, a consecuencia de la cornada sufrida la tarde anterior en la plaza de toros de Linares

³⁵⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1962. Producción: Naga Films. Director: Pedro Lazaga. Argumento: Pedro Lazaga. Guión: Tico Medina, Rafael Sánchez Campoy, Manuel Tamayo. Fotografía: Alfredo Fraile. Intérpretes: Manuel Benítez “El cordobés”, María José Bustos, Manuel Zarzo, Jesús Colomer. Sinopsis: En revancha de una paliza recibida en una dehesa, Manuel da muerte a un semental, por lo que es encarcelado en Córdoba. En la cárcel conoce a Jeremías que le aconseja que se olvide de los toros. A la salida de la cárcel, Manuel vagabundea por los tentaderos y plazas. Por este tiempo, conoce a Carmela en Baeza y asegura que volverá por allí algún día cuando cumpla su sueño en convertirse en una gran figura del toreo. Para ello, viaja a Madrid junto a Juan, otro aspirante, pasando penalidades y desventuras hasta que, finalmente, le llega su oportunidad.

³⁵⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1966. Dirección: Pedro Lazaga. Producción: Pedro Masó. Argumento: Pedro Masó, Vicente Coello. Guión: Pedro Masó, Vicente Coello. Fotografía: Juan Mariné. Intérpretes: Sebastián Palomo “Linares”, Julián Gutiérrez Caba, José Bódalo, Alfredo Landa, Manuel Zarzo, Cristina Galbó, Gracita Morales. Sinopsis: Película que cuenta la biografía del torero linarense Sebastián Palomo “Linares”, siendo el mismísimo diestro el actor que encarna el personaje. Palomo Linares pertenece a una familia humilde pero con grandes valores humanos. Él, como muchos otros de su edad, tiene un sueño: el de ser torero. Trabaja de aprendiz de zapatero mientras toreaba escondidas por las noches en las dehesas. Tras una carrera de sufrimientos y obstáculos, el chico nunca perdió la esperanza, propia de sus fuertes convicciones cristianas, y pasó a maestro, logrando finalmente triunfar en la arena. La película muestra con especial nitidez las grandes tradiciones españolas, como es el arte de la tauromaquia.



Brindis a Manolete. La Puerta del Puente. 1948.



Brindis a Manolete. El arcángel de San Rafael. 1948.



Brindis a Manolete. El Cristo de los Faroles. 1948.

El gran logro de esta producción fue experimentar con las imágenes de archivo y las rodadas expresamente para la película. Para ello, Florián Rey se sirve de varios documentales para recrear algunas faenas de Manolete. Así, como de los reportajes realizados tras la muerte del diestro. La fuerza de las imágenes documentales supera ampliamente el escaso poder de fascinación de las secuencias de ficción rodadas por Florián Rey.

En relación con *Aprendiendo a morir*, el filme obtuvo un éxito sin precedentes según las crónicas de la época. La crítica local destacó el buen acierto de la película y la aceptable interpretación de Manuel Benítez “El cordobés”. A continuación recogemos un fragmento en donde se recoge esta opinión:

Hemos sacado una muy saludable consecuencia: aquí se ha prescindido de las típicas películas de toreros y toros y se ha abordado resueltamente su argumento, basado en la realidad de la vida de un torero sin cargar demasiado las tintas, para no incurrir en lo chabacano. La película se ajusta solo y exclusivamente al argumento de la vida de “El cordobés”, el torero de Palma

del Río, que nació de la nada y se erigió en figura popular, en ídolo de los públicos.

En cuanto a la parte interpretativa justo es citar, en primer lugar a Manuel “El cordobés”, que deja de ser el torero famoso para convertirse en el actor consumado que vive seriamente su propia vida, dando el personaje una personalidad definido y llevando a feliz término su papel con verdadero sentido cinematográfico, es decir, como un auténtico profesional³⁶⁰.

Otro testimonio local nos habla de los últimos preparativos del rodaje:

Llegó a nuestra ciudad el equipo técnico que ha de realizar la película que sobre la vida del célebre novillero Manuel Benítez “El cordobés” ha de filmarse. Integran dicho equipo el director Pedro Lazaga, el cámara Alfredo Fraile, con el jefe de producción, decorador y otros técnicos. Vienen acompañados por el apoderado de “El cordobés”, don Rafael Sánchez Ortiz, con el que recorrieron diversos lugares de nuestra ciudad, en los que han de ser llevadas a la pantalla emotivas escenas de la vida del célebre torero. Los técnicos cinematográficos se entrevistaron en nuestra ciudad con “El cordobés” comentándole que durante el mes de febrero próximo serán rodadas las escenas correspondientes a Córdoba. Asimismo se realizará parte de la película en Jaén y Granada. Precisamente a mediodía de ayer los técnicos cinematográficos y el apoderado del diestro marcharon a la capital de la Alhambra, a fin de elegir los lugares en que ha de ser rodada parte de la película³⁶¹.

El filme de Lazaga fue encasillado entre las producciones de menor calidad, a caballo entre el cine folclórico y la postal de la nueva España fomentada desde el poder. Afortunadamente, la perspectiva de los años ha propiciado un nuevo examen y se ha recuperado la cinta como una de las películas más interesantes para estudiar. En ella, se recogió la vista clásica del Puente Romano con la Mezquita- Catedral en el fondo, el molino de la Albulafia y la enigmática plaza de La Lagunilla, en donde se rememora al gran torero cordobés “Manolete”:

³⁶⁰ *Diario de Córdoba*, 24 de abril de 1962.

³⁶¹ *Diario de Córdoba*, 29 de diciembre de 1962.



Aprendiendo a morir. El molino de la Albulafia, 1962.



Aprendiendo a morir. Vista del Puente Romano y la Mezquita- Catedral, 1962.



Aprendiendo a morir. El Triunfo de San Rafael y la Mezquita-Catedral. 1962.



Aprendiendo a morir. Plaza de la Lagunilla. 1962.



Aprendiendo a morir. Plaza de la Lagunilla. 1962

Por otro lado, también se advierte en el cine español de la misma época la utilización de los enclaves románticos de la ciudad para lucir al cantante de turno y ello se constata en los siguientes datos.

TITULO	DIRECTOR	AÑO	FIGURA DEL CANTE	LOCALIZACIONES
SERENATA ESPAÑOLA	JUAN DE ORDUÑA	1947	HOMENAJE A ISAAC ALBENIZ	LA TORRE DE LA CALAHORRA, EL PUENTE ROMANO, EL PATIO DE LOS NARANJOS, LA MEZQUITA-CATEDRAL, LA PLAZA DE LOS CAPUCHINOS CON EL CRISTO DE LOS FAROLES
EL REY DE LA CARRETERA	JUAN FORTUNY	1954	JUANITO VALDERRAMA	LA MEZQUITA-CATEDRAL, LA CALLE DE LAS FLORES, EL CRISTO DE LOS FAROLES ALMÓDOVAR DEL RÍO
SAETA DEL RUISEÑOR	ANTONIO DEL AMO	1955	JOSELITO	PRIEGO DE CÓRDOBA, FUENTE DEL REY
EL CRISTO DE LOS FAROLES	GONZALO DELGRAS	1957	ANTONIO MOLINA	CALLES DE CÓRDOBA, LA PLAZA DE LOS CAPUCHINOS CON EL CRISTO DE LOS FAROLES, LA PLAZA DE LA LAGUNILLA, LA PLAZA DE LOS DOLORES
LA CUMPARSITA	ENRIQUE CARRERAS	1961	MARUJA TORRES	PUENTE ROMANO, MURO LATERAL DE LA MEZQUITA (EN DONDE SE ENCUENTRA LA VIRGEN DE LOS FAROLES), LA CALLE DE LAS FLORES

Así, la primera de las producciones que presenta dichas características se remonta a 1947. Ese año se realiza *Serenata española*³⁶², que es una producción cinematográfica basada en la vida del músico Isaac Albéniz. La dirección corrió a cargo de Juan de Orduña, cineasta de prestigio que había conseguido importantes éxitos. La intención de Orduña era relatar algunos episodios de la vida de Albéniz, elaborando una película en la que la música debía ser no sólo un elemento narrativo dramático, sino constituirse en un personaje más. Pretencioso intento, que no llega a vislumbrarse en el resultado final. Sin embargo, la ciudad de Córdoba, sus calles y monumentos principales están muy presentes, según puede demostrarse a través de las siguientes imágenes:



Serenata española. La plaza de los Capuchinos con el Cristo de los Faroles. 1947.

³⁶² Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1947. Producción: Colonial AJE. Director: Juan de Orduña. Argumento: Eduardo Marquina, Luis Marquina, Antonio Más-Guindal. Guión: Eduardo Marquina, Luis Marquina, Antonio Más- Guindal. Intérpretes: Juanita Reina, Julio Peña, Antonio Vico, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Ricardo Acero. Sinopsis: Al escuchar “serenata española” en una función homenaje a Isáac Albéniz, algunos amigos suyos recuerdan momentos pasados junto al compositor, cuya vida estuvo marcada por el recuerdo imborrable de una gitana, Angustias, su perenne fuente de inspiración.



Serenata española. La plaza de los Capuchinos con el Cristo de los Faroles. 1947.



Serenata española. La torre de la Mezquita- Catedral desde la arquería sur del Patio de los Naranjos.
1947.



Serenata española. La torre de la Calahorra y el Puente Romano. 1947.



Serenata española. Muro lateral de la Mezquita-Catedral. 1947.



Serenata española. La torre de la Calahorra. 1947.



Serenata española. Vista de la Mezquita- Catedral. 1947.

*El rey de la carretera*³⁶³ pasó totalmente desapercibida para el gran público y en numerosas capitales ni siquiera llegó a estrenarse. El fracaso en taquilla fue notable y la crítica se mostró también implacable.

El film se limitó a que Valderrama cantará su repertorio utilizando las típicas- tópicas postales de la Córdoba romántica: la Mezquita-Catedral, la calle de las Flores y el Cristo de los Faroles. Además de una visita al Museo de Julio Romero de Torres, cuyo pretexto es mostrar torpemente la galería de cuadros existentes en el mismo, finalizando la visita con una fiesta flamenca en Bodegas Campos, en donde Juanito Valderrama se arranca por bulerías.

Al margen de Córdoba capital, se tomaron también vistas de Almódovar del Río, especialmente, diversas calles y la plaza del ayuntamiento con el handicap de que cualquier plano tomado del pueblo aparece siempre el Castillo de Almódovar como complemento del paisaje y referente.

*El Cristo de los Faroles*³⁶⁴ es nuevamente una película realizada de forma rutinaria, en la que el argumento se constituye como una mera excusa para que Antonio Molina luzca su voz.

³⁶³ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1954. Producción: Mezquiriz. Director: Juan Fortuny. Guión: Antonio Guzmán Merino, Juan Fortuny. Intérpretes: Juan Valderrama, María Isbert, Gracia del Sacromonte. Sinopsis: La película se centra en la vida de dos conductores de autobuses, Rafael y Pedro que compiten entre sí. Al final los dos rivales se unen para lanzar a la carretera un magnífico autobús.

³⁶⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1957. Producción: Unions Films. Director: Gonzalo Delgrás. Guión: Antonio Delgrás. Intérpretes: Antonio Molina, María de los Ángeles Hortelano, Margarita Robles, Manuel de Juan. Sinopsis: Antonio Reyes, famoso cantante pone sus ojos en Soledad, una cordobesa de gran belleza, devota del Cristo de los Faroles. Reyes se propone conquistarla para demostrar a sus amigos que no hay mujer que se le resista. En un primer momento, Soledad ignora a Antonio y parece tener cierta preferencia por Rafael “El Sanluqueño”, un modesto novillero. Empleando todos sus trucos de conquistador, Antonio consigue salir varias veces con Soledad, sin que ella conozca su faceta artística y la fama de mujeriego que le precede. Cuando la joven se entera de la verdadera personalidad de Antonio se enfrenta a él y huye de su lado. Antonio la sigue hasta Sanlúcar de Barrameda y le promete reformarse y ser un buen esposo. La pareja se casa y poco después, el cantante recupera su actividad “donjuanesca”. Soledad regresa a Córdoba, sin que su marido haga nada por recuperarla, y se reencuentra con el “el sanluqueño” quien le ofrece su amor sin condiciones. Ella rechaza la oferta y poco después nace el hijo que esperaba. La llegada del niño parece unir el matrimonio, pero Antonio vuelve a las andadas y la pareja se separa de nuevo. Cuando el niño cae enfermo, Antonio regresa rápidamente a España pero al llegar a la casa el pequeño ya ha fallecido. El recuerdo del hijo muerto, que Antonio considera como un castigo, mantendrá al matrimonio siempre unido para siempre. Se abrazan llorosos y se alejan por la plaza en la que se conocieron: La Plaza de los Capuchinos, en donde está situado el Cristo de los Faroles.

La filmación se inició alrededor del 10 de octubre de 1957. El equipo estaba dirigido por Gonzalo Delgrás. La crónica del rodaje, en la prensa local, nos ofrece información sobre los protagonistas:

Desde hace más de una semana un equipo cinematográfico trabaja en nuestra ciudad ocupando el rodaje de una película, cuyo argumento lleva el título muy evocador y casero de “El Cristo de los Faroles”. Las calles de Córdoba, las más típicas, son captadas para dicha cinta, en la que son partes principales Antonio Molina, el gran “cantaor” y cancionero andaluz, tan popular como discutido artista y una joven actriz guapísima, gentil y simpática: María de los Ángeles, que, a decir, de los que la conocen, será una revelación y algo sorprendente en la vida cinematográfica española³⁶⁵.

El Cristo de los Faroles fue rodada íntegramente en Córdoba. Los exteriores transcurren en diversas calles de la ciudad, La plaza de los Capuchinos con el Cristo de los Faroles, la plaza de la Lagunilla y la de los Dolores, que es el eje y final de la narración.



El Cristo de los Faroles. La plaza de la Lagunilla. 1957.

³⁶⁵ *Diario de Córdoba*, 18 de octubre de 1957



El Cristo de los Faroles. 1957.

El montaje cinematográfico se efectuó de forma caprichosa, sin tener en cuenta la lógica itinerante de las calles, que se alteró uniendo con otras a capricho de forma arbitraria, modificando así el callejero.

Finalmente, *La saeta del ruiseñor*³⁶⁶ y *La cumparsita*³⁶⁷ son una muestra más de estas producciones empeñadas en resaltar las cualidades artísticas de sus protagonistas, “Joselito” en el primer caso y Marujita Díaz en el segundo, utilizando nuevamente enclaves típicos de la ciudad para las localizaciones exteriores.

³⁶⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1955. Producción: Argos, P.C. Dirección: Antonio del Amo. Argumento: María Dolores Sánchez Ovin, Concha R. Castaño. Guión: Antonio Guzmán Merino, Francisco Naranjo, Antonio del Murillo, Camilo Amo. Interpretes: Joselito, Ivy Bless, Archibald L. Lyall, Vicky Lagos, Manuel Zarzo, Aníbal Vela, Lola del Pino, Emma Picó, Luis Moreno, Félix Briones. Sinopsis: Joselito es un niño muy travieso que vive cerca de Sevilla. Posee una voz privilegiada y el novio de su hermana quiere sacarle partido. Pero el chico se niega. Finalmente, al conocer a una niña ciega, que le produce un gran impacto, Joselito accede a participar en un concurso de radio para poder pagarle la operación.

³⁶⁷ Ficha técnica. Nacionalidad: hispano-argentina. Año: 1961. Producción: Producciones cinematográficas M.D. (España) y productora general Belgrano (Argentina). Dirección: Enrique Carreras. Argumento: Emilio Iglesias, José Manuel Villalba. Guión: José Manuel Iglesias, Emilio Villalba. Interpretes: Maruja Díaz, Carlos Estrada, Espartaco Santoni, Luis Peña, M^a Fernanda Ladrón de Guevara. Sinopsis: La película narra las situaciones por las que pasa la protagonista, que llega a España procedente de Buenos Aires dispuesta a triunfar gracias a sus dotes innatas para el tango.



La cumparsita. El Puente Romano y la Torre de la Calahorra. 1961.



La cumparsita. El Puente Romano. 1961.



La cumparsita. La virgen de los Faroles en un lateral de la Mezquita-Catedral. 1961.



La cumparsita. La calle de las Flores. 1961.

En *La saeta del ruiseñor*, la fotografía de Juan Mariné captó espléndidamente los bellos parajes que posee Priego de Córdoba. Sus calles, plazas y la Fuente del Rey fueron el marco en el que se desarrollaba las aventuras de “Joselito”.

Paralelamente a estas producciones, se rueda en Córdoba *Hola muchacho*³⁶⁸. Una película que Ana Mariscal filmó en la Universidad Laboral y que nunca llegó a estrenarse en Madrid³⁶⁹, por lo que pertenece a ese núcleo de filmes perdidos en el olvido.

³⁶⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1961. Producción: Ana María Rodríguez Arroyo. Dirección: Ana Mariscal. Argumento y guión: Rafael Sánchez Campoy. Fotografía: Valentín Javier. Intérpretes: Ana Mariscal, Carlos Casaravilla, Manuel Franch, Diana Loris. Sinopsis: La película narra la historia de Juan, un maestro de taller en una importante fábrica de Madrid, que orgulloso de haberse formado a sí mismo, desprecia todo lo que no sea práctica rutinaria. Seleccionado para tomar parte en un cursillo de capacitación social y técnica en la Universidad de Córdoba, llega a ésta rebotante de prejuicios y recelos. Desde un principio, su presencia da lugar a una extraña y continua curiosidad respecto a él por parte de David, uno de los alumnos de aquel centro. Esta constante actitud del muchacho es notada por Juan. El día que Juan verifica sus exámenes teórico- práctico se encuentra bastante comprometido al experimentar la insuficiencia de su preparación, y cuando está a punto de abandonar el examen, viene David a su lado, le explica el ejercicio y le pone las herramientas a punto, desapareciendo enseguida. Intrigado por este comportamiento, Juan intenta varias veces hablar con el chico, sin llegar a conseguirlo, porque éste huye abiertamente de él. Con motivo de una representación teatral dada por los alumnos, Juan sorprende a David en su camerino, forzándole a explicar su conducta. Por toda respuesta, el muchacho le da una fotografía en la que aparece María, madre de David, y el propio Juan con un niño pequeño en brazos, que David explica ser él mismo, escapando del escenario antes de que Juan haya reaccionado al darse cuenta de que David es su hijo. Consigue localizar a María, que trabaja en Córdoba, y a la que abandonó cuando el niño tenía dos años. El encuentro es violento y difícil para ambos. Ella podría perdonar, pero sabe que Dios no lo hará nunca. Los días van pasando. Al fin, Juan y los hombres de su promoción abandonan la Universidad. Unos momentos antes de salir del tren se presenta David con las maletas de su madre y la obliga que parta con él. Cuando lleguen las vacaciones, David irá reunirse con ellos. Juan le abraza conmovido y orgulloso.

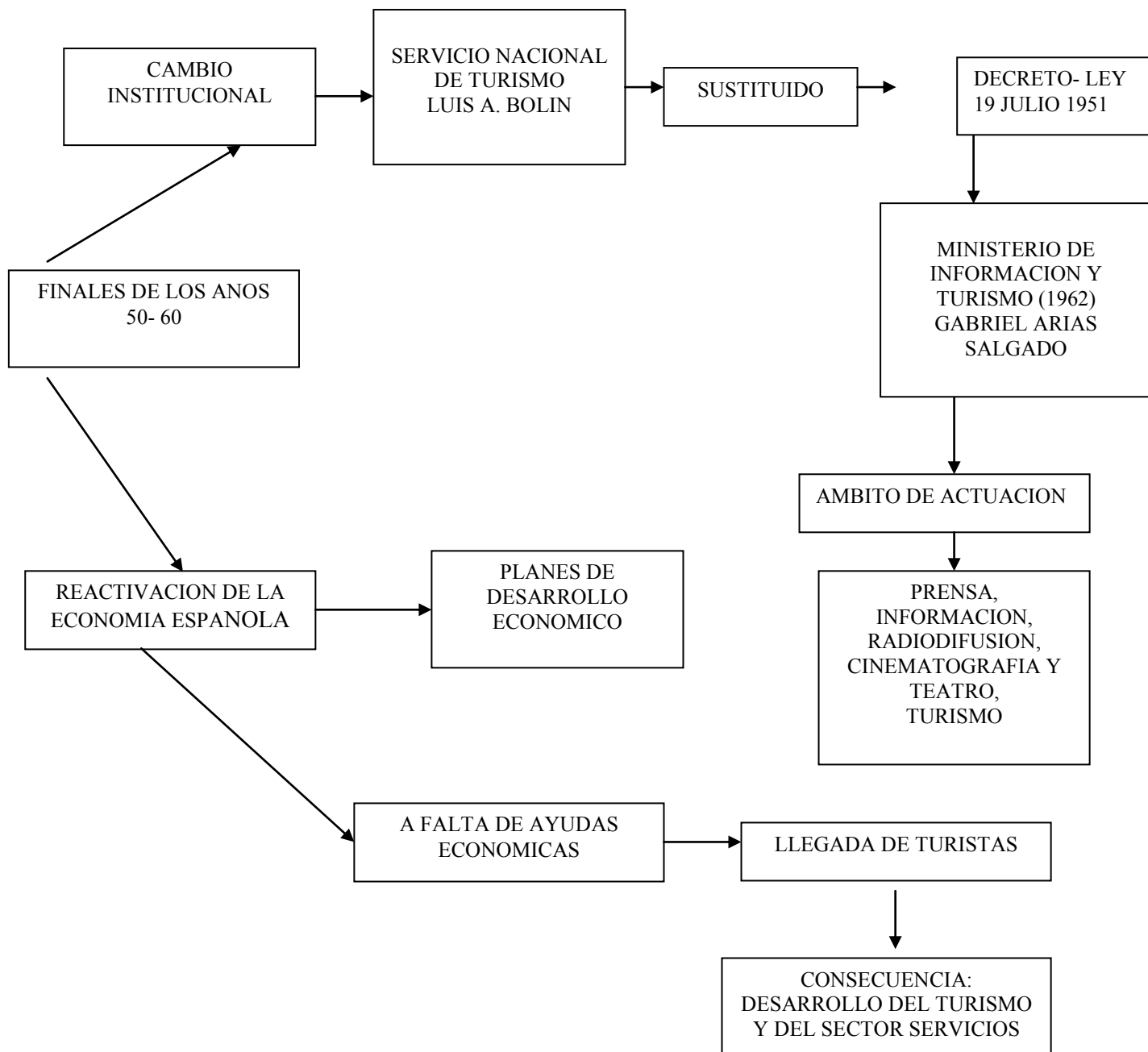
³⁶⁹ Si se exhibió en Córdoba, aunque muy fugazmente, pues si siquiera el estímulo de estar localizada en la Universidad Laboral o en la Fuente de la cuesta de Bailío provocó el deseo popular de visionarla. Esta exclusión justifica el que no la hayamos incluido en los cuadros anexos.



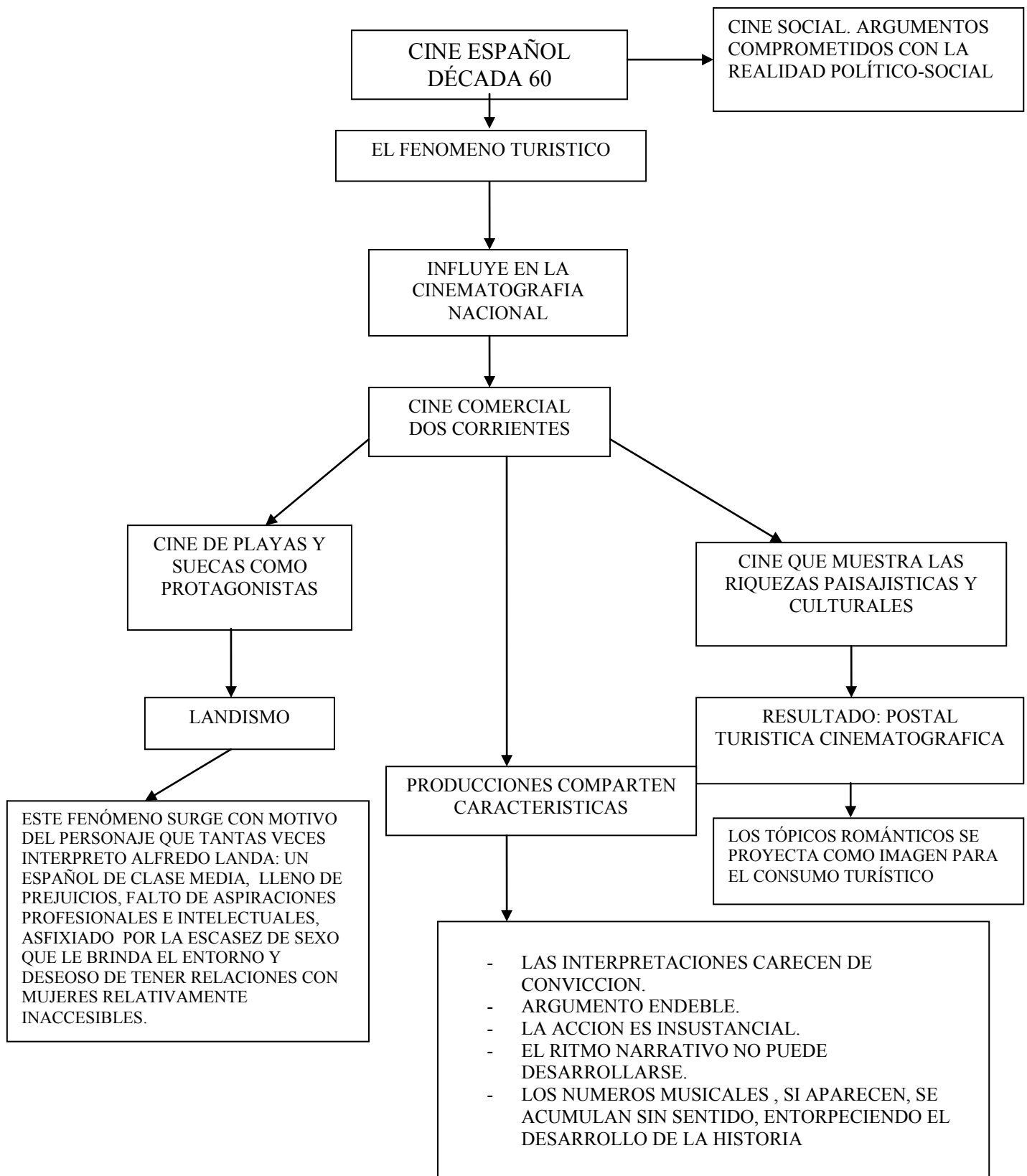
Hola muchacho. La fuente de la cuesta de Bailío. 1961.

Ahora bien, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, se produce el despegue y desarrollo del turismo de masas en España. Con la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951 se incrementan de manera importante los medios disponibles, lo que se refleja en una política de promoción turística más sistemática y extensa.

Está época vino marcada por la llegada de García Escudero al cargo de director general de cinematografía y la irrupción de una nueva manera de hacer cine. El siguiente esquema reproduce los cambios institucionales en materia turística y su repercusión en la reactivación económica:



Todos estos cambios repercutirán en el cine, como vemos en el siguiente organigrama:



Como podemos comprobar, desde los años sesenta, es perceptible un aumento considerable de películas cuyo argumento se desarrolla en la costa del Sol, con Marbella o Torremolinos a la cabeza.

En paralelo a estas producciones nacionales se hacen otras películas interesadas en reflejar la belleza paisajística y arquitectónica de nuestro país. Fue el caso de una serie de co- producciones hispano- italianas realizadas en esta época y algunas de las cuales se contextualizaron en Córdoba y su provincia. Así:

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	LOCALIZACIÓN
RÍO GUADALQUIVIR	EDUARDO MANZANOS/PRIMO ZEGLIO	1956	PUENTE ROMANO MEZQUITA- CATEDRAL
SOLEDAD	ENRICO GRAS/MARIO CRAVERY	1958	MEZQUITA- CATEDRAL PATIOS CORDOBESES PATIO DE LOS NARANJOS IGLESIA DE SANTA MARINA CASTRO DEL RÍO

*Río Guadalquivir*³⁷⁰ es una mediocre película ambientada en Andalucía. El curso del Guadalquivir se utiliza como hilo narrativo para mostrar las ciudades andaluzas más emblemáticas. En el caso de Córdoba, se incide nuevamente en el Puente Romano y en la Mezquita- Catedral como iconos urbanísticos- arquitectónicos de la ciudad.

³⁷⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: hispano- italiana. Año: 1956.Dirección: Eduardo Manzanos y Primo Zeglio. Argumento: Enrique Llovet. Guión: Ennio de Concini, Lucio D´Attino, Primo Zeglio. Fotografía: Manuel Merino. Interpretes: Valentina Cortese, María Luz Galicia, Massimo Girotti, Ettore Mani, Miguel Pastor, Ángel Álvarez. Sinopsis: En la playa de Huelva aparece el cuerpo de Consuelo, mortalmente herida. Las palabras que balbucea sirven como base para una declaración escrita. Consuelo había intentado suicidarse. Pero los síntomas eran diferentes y el inspector de policía, no pudiendo dar crédito a todo lo que Consuelo ha declarado, resuelve hacer verificaciones y descubrir la verdad de los hechos.

La otra producción hispano- italiana, *Soledad* ³⁷¹, contó con el respaldo oficial del Régimen, que quiso aprovechar la oportunidad de la co-producción para exportar la imagen más típica del país y, con ese objetivo, Enrico Gross y Mario Craveri decidieron venir a España para realizar una película que mostrase los valores tradicionales de Andalucía.

El rodaje se inició en Granada el 7 de enero de 1958. Tras filmar escenas de baile de gitanos en las cuevas del Sacromonte, el equipo se traslada a Guadix, Ronda, Mojácar y otros lugares de Andalucía para recoger escenas de ambiente andaluz y manifestaciones populares que resultasen atractivas a los ojos del público europeo.

En lo que correspondió a Córdoba, el paso del equipo de producción por la ciudad no dejó buen recuerdo entre los que participaron en su azaroso rodaje, que consistió en la filmación de diversas secuencias en interiores, entre ellas, en la mítica casa número 50 de la calle de San Basilio, en la que recogió toda la belleza de su patio, entre otros de la zona.

En el exterior se captó el desfile procesional de dos cofradías cordobesas a su paso por el Patio de los Naranjos, teniendo que improvisar dichos desfiles durante tres días durante el mes de abril de 1958. Así el paso de Jesús Caído, de la iglesia de San Cayetano, y la Virgen de la Esperanza, de Santa Marina, participaron en el rodaje de *Soledad*.

³⁷¹ Ficha técnica. Nacionalidad: hispano- española. Año: 1958. Producción: Aspa Producciones Cinematográficas S.A., Lux Film (Italia). Dirección: Enrico Gross y Mario Craveri. Argumento y guión: Mario Craveri, Ennio de Concini, Vicente Escrivá, Ugo Guerra. Fotografía: Mario Craveri. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, Germán Cobos, Pilar Cansino. Sinopsis: Soledad y Miguel son dos jóvenes que mantienen una relación sentimental. En su pequeño pueblo aparece don Ramón, un rico forastero, que se casa con Soledad. Miguel se marcha del pueblo y vaga, sin rumbo fijo, junto a un buhonero, por varias poblaciones andaluzas, entre ellas Córdoba y su comarca.



Soledad. El paso del Cristo Caído de la iglesia de San Cayetano. 1958.



Soledad. El paso del Jesús Caído de la iglesia de San Cayetano. 1958.



Soledad. La virgen de la Esperanza.1958.



Soledad. La iglesia de la Asunción en Castro del Río. 1958.

Paralelamente, también en esta época aparecerán una serie de películas más preocupadas en mostrar el paisaje cultural- monumental español que en presentar un argumento trascendente. Son los casos siguientes

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	LOCALIZACIÓN
LUNA DE MIEL	MICHAEL POWER	1958	INTERIOR MEZQUITA- CATEDRAL, EL PATIO DE LOS NARANJOS, LA PLAZA DEL POTRO
LOS DUENDES DE ANDALUCÍA	JOSÉ VILLAFRANCA	1965	EL PUENTE ROMANO, LA TORRE DE LA CALAHORRA, LA PLAZA DE LOS CAPUCHINOS
EL ALMA DE LA COPLA	PÍO BALLESTEROS	1965	LA CALLE DE LAS FLORES, EL CRISTO DE LOS FAROLAS, PLAZA DE LOS CAPUCHINOS, LA VIRGEN DE LOS FAROLAS, LA MEZQUITA- CATEDRAL, LA PLAZA DEL POTRO, EL PUENTE ROMANO LA TORRE DE LA CALAHORRA EL MOLINO DE LA ALBOLAFIA
EN ANDALUCÍA NACÍÓ EL AMOR	ENRIQUE R. EGUILUZ	1966	LA CALLE DE LAS FLORES, LA PUERTA DEL PERDÓN, MURO LATERAL DE LA MEZQUITA- CATEDRAL

*Luna de miel*³⁷² tuvo como objetivo primordial lucir exclusivamente la España turística. La productora, Suevia- Films, quiso emular a las grandes películas de ballets que se realizaban esporádicamente por aquel entonces. Para ello, se contrató a Michael Powell, cineasta británico que había adquirido prestigio al codirigir junto a Emeric Pressburger *Las zapatillas rojas* y *Los cuentos de Hoffman*, paradigma de este tipo de cine en aquellos años.

Con *Luna de miel* en España se ideó hacer un producto similar, pero en función de exaltar la danza española, para la que se contrató a uno de los grandes maestros de la danza: Antonio, el bailarín.

En Córdoba se filmaron escenas turísticas, concretamente con el patio de los Naranjos de la Mezquita-Catedral y la plaza del Potro como protagonista. Estas, junto con las rodadas en la Alhambra de Granada, resultaron lo más sobresaliente de la obra.



Luna de miel. El patio de los Naranjos. 1958.

³⁷² Ficha técnica: Nacionalidad: española. Año: 1958. Producción: Suevia- Films. Dirección: Michael Powell. Argumento y guión: Luis Escobar y Michael Powell. Fotografía: Georges Perinal. Intérpretes: Antonio, Ludmilla Teherina, Anthony Steel, Leonide Massir, Rosita Segovia, Carmen Rosas, José Nieto. Sinopsis: Un pequeño barco británico llega al puerto de Vigo con algunos pasajeros. Entre ellos, Ann y Kit Kelly, una pareja de recién casados que hace un viaje por España en luna de miel. Aprovechando el viaje, Kelly ha de pronunciar una importante conferencia en Granada y presidir el congreso de arquitectura islámica que ha de celebrarse allí. En ruta por el país, a bordo de un espléndido coche "Bentley", la pareja está a punto de tener un grave accidente con el "candillac" que conduce el famoso bailarín Antonio. A raíz de este incidente, entablan una amistad entre Antonio y la pareja, resultando ser Ana la gran bailarina Anna Catto, retirada voluntariamente de su brillante carrera artística al contraer matrimonio con el profesor Kelly. A partir de este momento, Antonio, que sobrepone el arte de la danza a cualquier cosa en la vida, pretende subyugar a Anna haciéndole ver que no podrá apartarse de su destino sublime: la interpretación de la danza, en la cual estará su auténtica felicidad.



Luna de miel. La torre de la Mezquita.- Catedral. 1958.



Luna de miel. La plaza del Potro. 1958.

En la misma línea se presentó *Los duendes de Andalucía*³⁷³. Ana Mariscal pretendió profundizar en el alma andaluza tomando una serie de arquetipos usados hasta la saciedad por un cine que buscaba lo fácil, con el propósito de captar los rincones más conocidos de las ciudades andaluzas. Ni que decir tiene que lo que plasmó fue el

³⁷³ Ficha técnica: Nacionalidad: española. Año: 1966. Producción: Ana M^a Rodríguez Arroyo. Dirección: Ana Mariscal. Argumento y guión: Ana Mariscal. Fotografía: Valentín Javier.. Intérpretes: Rafaela Aparicio, Manuel Arango, Paco Campos, Ana Carrillo, Manuel Fernández Aranda, Luis Ferrín, Sancho Gracia, Luis Gómez, Amparo Gómez Ramos, Álvaro de la Isla, Paco Izquierdo, Alfonso Labrador, Juan Labrador, Marie-France, Maribel Martín, Goyo Montero, José Morales, Chico Moraíto, La Niña de los Peines, Ingrid Pitt, Juan Antonio Roda, Rafael Romero de Torres, Victoriano Valencia, Porrinas de Badajoz, La Paquera de Jerez, Melchor de Marchena, Curro de Utrera, Paco de la Isla Sinopsis: Un periodista extranjero viaja con una niña desde Madrid a Andalucía para realizar un reportaje. Recorren distintas ciudades y conocen a toreros y cantaores.

consabido conjunto de tópicas tarjetas postales, adornadas con bailes, cantes y corridas de toros.

Los duendes de Andalucía resultó ser una mezcla de comedia intrascendente y de documental turístico que Ana Mariscal adornó con una buena fotografía y unos diálogos ágiles. En Córdoba, las cámaras de la actriz- realizadora se introdujeron en la Mezquita, el Patio de los Naranjos, el Puente Romano, la Torre de la Calahorra, la Plaza de los Capuchinos y el Museo Julio Romero de Torres. De este se tomaron distintos cuadros, que tienen el común el mostrar en sus fondos lugares de la ciudad, típicos, prototípicos y fácilmente reconocibles. Adquieren el valor de planos de situación.

El más recurrente fue el *Poema de Córdoba*, pintado en 1915. Se trata de un políptico, formado por siete lienzos, en los que el pintor rindió homenaje a las sucesivas culturas desarrolladas en la localidad y que centra una imagen del Ángel Custodio de la misma: San Rafael.

El propio Romero de Torres definió esta obra como reencarnación del pasado en el presente. En cada uno de los seis paneles laterales, de igual tamaño, se dispone una figura de mujer situada ante paisajes ideales que les sirven de fondo y que son interpretaciones el espíritu de Córdoba, a través de sus distintas épocas.



Poema de Córdoba. 1915

En el primer panel de la izquierda se representa la Córdoba del Gran Capitán o Guerrera. En primer plano aparece una joven vestida lujosamente, con traje bordado en oro y mantón rojo. Al fondo de la composición, se ubica una imaginaria plaza donde se

mezclan elementos de la arquitectura cordobesa. En el centro, la estatua ecuestre sobre pedestal del Gran Capitán, rodeado por una verja de hierro plateresca. A la derecha, la casa de Jerónimo Páez y delante de la estatua pasan unos jinetes. En la lejanía, la Sierra de Córdoba.



Primer Panel

El panel segundo, también a la izquierda, es la representación de la Córdoba Barroca. En primer término aparece una mujer vestida de blanco con matón negro, apoyada

sobre un pedestal, en actitud indolente, mirando absorta a lo lejos. Como telón de fondo una plaza, donde se ven fragmentos de casas solariegas cordobesas y en el centro de la misma, un imaginario monumento a Góngora entre naranjos. Un jinete cruza la plaza y se descubre ante la figura femenina. A lo lejos se distingue el río, el barandal de la ribera y las lomas del campo al atardecer.



Segundo Panel



Tercer Panel

En el siguiente panel, el tercero, se representa a la Córdoba Judía. Delante, una mujer se apoya, perezosamente, sobre el dintel de una puerta que se abre a una plaza, en el centro de la cual se alza un monumento a Maimónides. Al fondo, se ve la plaza de la Fuenseca y el callejón del Portillo, donde se representa una escena de amor y celos en miniatura.

El panel central, de mayores dimensiones que los restantes, hace referencia a la Córdoba Cristiana. Aparecen dos jóvenes bajo un arco, ataviadas una con mantilla y la otra con mantón. Sostienen el triunfo de San Rafael, una joya de la platería cordobesa, copia fiel del conocido cuadro de Valdés Leal sobre el mismo tema, simbolizando la devoción que todas las clases sociales del lugar profesan a su Ángel Custodio. En el fondo se muestra una imaginaria plaza con fachadas de conocidas casas cordobesas y una fuente central. A lo lejos, el río y el campo.



Panel Central



Quinto Panel

El quinto panel, ejemplifica la Córdoba Romana. Vemos una figura femenina vestida con traje de color terroso, rematado en su escote con bordados en oro y al cuello un collar de perlas. Moldea su cuerpo mediante un tratamiento de estatua clásica, apoyada

en un pedestal, cubierto por su mantón. El fondo representa la Puerta del Puente Romano y delante, un monumento imaginario a Séneca, ante el cual se desarrolla una escena en miniatura.



Sexto Panel

El sexto panel lo protagoniza una joven vestida de negro, con mantilla de blonda y un discreto encaje blanco, que remata las mangas y el cuello. Cruza las manos sobre su pecho en actitud de recogimiento y viene a simbolizar la Córdoba Religiosa. Como escenario de fondo, aparece una caprichosa composición presidida por la Iglesia de los Capuchinos y ante ella, un inexistente sepulcro del obispo Osio y el Cristo de los Faroles, interpretado de forma imaginaria, sin los elementos característicos que le confieren su nombre. Una monjita avanza hacia el monumento funerario y tres cipreses a la derecha, remarcan el tono fúnebre de la composición.



Séptimo Panel

Por último, el séptimo panel representa la Córdoba torera, simbolizada en el torero “Lagartijo”. La modelo envuelta en un mantón rojo llevado con dejadez, por el que asoma el rico bordado en oro de su vestido, tiene un clavel en su mano derecha. Como fondo elige el pintor, intencionadamente, la Plaza de la Corredera, ya que en sus orígenes, una de las funciones de esta plaza era la de servir como recinto de festejos taurinos. En los balcones, se colocan mantones de manila que cuelgan, adornando como si en verdad se tratara de una plaza de toros. En medio, sobre un pedestal de cuatro columnas, está la irreal estatua de “Lagartijo” y a los pies del monumento, un torero remata una faena de muerte ante un toro, brindando la muerte del animal a la estatua.

En definitiva, este *poema de Córdoba* es, en su conjunto, la expresión de siete épocas espirituales e históricas en el ambiente cordobés, que se logra mediante la correspondencia simbólica entre mujeres y paisajes. Los espacios y monumentos más reconocidos de la ciudad, reales e imaginarios, están en cada uno de los fondos de los paneles. Por ello, la película *Los duendes de Andalucía* utiliza la presente obra para contextualizar Córdoba y, resulta, así, un ejemplo representativo de la introducción de la pintura en el cine.

Sin embargo, aunque Ana Mariscal intentó, en este caso, realizar un filme a medio camino entre el documental antropológico y el cine folklórico, tan arriesgada propuesta no llegó a fructificar y nos encontramos, una vez más, con un trabajo lleno de tópicos y estructurado por un argumento intrascendente, que incide constantemente en la imagen romántica de la ciudad y sigue mostrando, mayoritariamente, la clásica vista del Puente Romano con la Mezquita-Catedral de fondo:



Los duendes de Andalucía. Vista del Puente Romano y la Mezquita-Catedral. 1965.

*El alma de la copla*³⁷⁴ es una muestra más del cine de esta época empeñado en exhibir la Córdoba más pintoresca, en donde la imagen turística de la ciudad cobra un protagonismo absoluto en detrimento de una visión más global de ella y, así, está presente el repertorio de vistas tradicional: calle de las Flores, Mezquita-Catedral, plaza del Potro, Puente Romano, Torre de la Calahorra, Molino de la Albolafia o Cristo de los Faroles.



El alma de la copla. La calle de las Flores. 1965.



El alma de la copla. La plaza del Potro. 1965

³⁷⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1965. Producción: Producciones cinematográficas S.A. Dirección: Pío Ballesteros. Argumento: Pascual Quintero, Antonio Guillen. Guión: Antonio Gutiérrez, José Quintero, Pascual Guillén, Juan José Gutiérrez. Fotografía: Eloy Mella. Intérpretes: Enrique Vargas “El príncipe gitano”, Adelfa Soto, la sultana de Jerez, Juan Osuna, Antonia Imperio, Pepe Soto. Sinopsis: Mariquilla y Gabriel, un matrimonio que regenta una venta donde se canta y baila el más puro flamenco, tienen que enfrentarse a los turbios manejos de un señorito andaluz que acosa a Mariquilla.



El alma de la copla. Vista del Puente Romano desde la Torre de la Calahorra. 1965.



El alma de la copla. Vista panorámica del Puente Romano. 1965.



El alma de la copla. La Torre de la Calahorra. 1965.



El alma de la copla. El Molino de la Albolafia. 1965.



El alma de la copla. Muro lateral de la Mezquita- Catedral con la imagen de la Virgen de los Faroles. 1965.



El alma de la copla. Cristo de los Faroles. 1965.

En la misma línea, se realizó, en 1966, *En Andalucía nació el amor*³⁷⁵. De ahí que nos encontremos con otra producción en donde el interés turístico prevalece por encima de lo argumentativo. En el caso de Córdoba, nuevamente se ofrece una visión sesgada de la ciudad y con las imágenes habituales:



En Andalucía nació el amor. Muro lateral de la Mezquita- Catedral. 1966.

³⁷⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1966. Producción: Cocinex, Leda Films. Director: Enrique López Eguiluz. Guión: Jaime Bayarri. Fotografía: Juan Jurado. Intérpretes: Dianik Zurakowska, Juan Luis Galiardo, Rocío Jurado, Paco de Alba, Los Silvers. Sinopsis: Una joven sueca es premiada por ser la turista dos millones que llega a España. El premio consiste en un viaje por Andalucía acompañada de un guía. Ante ellos se irán sucediendo los más conocidos paisajes y bailes andaluces, que harán surgir un romance entre los jóvenes. La ciudad de Córdoba es uno de los destinos.



En Andalucía nació el amor. La Virgen de los Faroles. 1966.



En Andalucía nació el amor. La Puerta del Perdón. 1966.



En Andalucía nació el amor. La calle de las Flores. 1966.

Coincidiendo con el estreno de estos filmes, se presentaron otros, donde Córdoba, la provincia y sus pueblos, cobran también protagonismo. Pero, no podemos hablar en estos de una intencionalidad turística en sentido estricto, sino más bien de un interés por localizar ambientes populares y pintorescos. Los títulos concretos son recogidos en el cuadro de la página siguiente:

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	LOCALIZACIÓN
LLANTO POR UN BANDIDO	CARLOS SAURA	1964	PRIEGO DE CÓRDOBA, LUCENA
EL MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA	WOJCIECH HAJ	1964	SIERRA MORENA
EL PRIMER CUARTEL	IGNACIO F. IQUINO	1966	PATIO DE LOS NARANJOS, MEZQUITA-CATEDRAL, TORRE DE LA CALAHORRA, PUENTE ROMANO, PUERTA SEVILLA, MURALLAS, PLAZA AGUAYO, CUESTA DE LA PÓLVORA, CÁRCEL VIEJA
JUGUETES ROTOS	MANUEL SUMMERS	1966	CEMENTERIO DE LA SALUD
LAS CICATRICES	PEDRO LAZAGA	1967	PUENTE ROMANO Y LA TORRE DE LA CALAHORRA
LA ESCLAVA DEL PARAÍSO	JOSÉ Mª ELORRIETA	1968	ÁLCÁZAR DE LOS REYES CRISTIANOS
EL ABOGADO, EL ALCALDE Y EL NOTARIO	JOSÉ Mº FONT	1969	BELMEZ, BELALCÁZAR
ESTUDIO AMUEBLADO	JOSÉ Mª FORQUÉ	1969	PAISAJE CAMPIÑA

En primer lugar, con *Llanto por un bandido*³⁷⁶ nos encontramos, una vez más, con una producción que gira en torno al tema del bandolerismo, en donde el paisaje de Sierra Morena y los pueblos cordobeses cobran un protagonismo indiscutible. Sin embargo, responde a un interés por localizar paisajes pintorescos que sirvan como soporte para la trama argumental.

También son el caso de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*³⁷⁷ y *El abogado, el alcalde y el notario*³⁷⁸ en donde, una vez más, son utilizados los paisajes serranos cordobeses y sus pueblos para exhibir ambientes pintorescos.

³⁷⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: España, Italia y Francia. Año: 1964. Producción: Ágata Films, S.L., (España), Atlántica Cinematográfica Produzione Films (Italia), Méditerranée Cinéma (Francia). Dirección: Carlos Saura. Guión: Mario Camus, Carlos Saura. Fotografía: Juan Julio Baena. Sinopsis: La película recrea la vida de la figura de José María “El Tempranillo”, un bandolero español del siglo XIX que, como muchos otros de la época, combate contra Fernando VII, dando su apoyo a los liberales. Para ello, atraca diligencias, ganándose un lugar en la leyenda del bandolerismo.

³⁷⁷ Ficha técnica. Nacionalidad: Polaca. Año: 1964. Producción: Kamera Flm (Ryszard Straszewski). Dirección: Wojciech Has. Argumento: Basada en la novela homónima del conde Jan Potocki. Guión: Tadeusz Kwiatkowski. Fotografía: Mieczysław Jahoda. Intérpretes: Zbigniew Cybulski, Kazimierz Opalinski, Iga Cembrzynska. Sinopsis: El joven Alfonso Van Worden, capitán de la guardia del rey de España viaja a Madrid a través de las montañas de Sierra Morena. Al pasar la noche en una posada abandonada, trata conocimiento con dos princesas de Mauritania, que le revelan un secreto: siendo heredero de una poderosa familia está destinado a cumplir altos destinos, pero que tiene que someterse previamente a una serie de pruebas para hacer patente su valor, rectitud y dignidad. A pesar de su voluntad, Van Worden se transforma en un personaje central de toda una serie de extrañas aventuras. Lo persiguen ahorcados, dementes, la inquisición, los demonios. Al final llega a un castillo de un misterioso cabalista, donde pasa unos días, oyendo relatos sobre extraños sucesos. Cada narración contiene muchos significados. El cabalista místico libra una especie de lucha por el alma de Van Worden con el racionalista, el sabio matemático Velázquez.

³⁷⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1969. Producción: Diagonal Films. Dirección: José María Font. Argumento: Juan García Atienza y Luis Ligeró. Guión: José María Font, José María Ricarte. Fotografía: Juan Gelpi. Intérpretes: Juan Capri, Rafael Canalejo, Jaime de Mora, Emilio Laguna, Rafaela Aparicio, Joaquín Prat. Sinopsis: Narra la historia de un abogado tímido y apocado que va a ser padre. Para incrementar sus ingresos y hacer frente a esa nueva responsabilidad se interna en asuntos turbios con personas poco recomendables.

Por su parte, *El primer cuartel*³⁷⁹, *Juguetes rotos*³⁸⁰ y *Las cicatrices*³⁸¹ recogen imágenes de la capital cordobesa sin más interés que apoyar la trama argumental. La primera de ellas, enseña diversas calles del barrio del Alcázar viejo, las murallas y la Puerta de Sevilla. También, la Cuesta de la Pólvora, la Cárcel Vieja, la Plaza de Aguayo, el Puente Romano y el Patio de los Naranjos de la Mezquita- Catedral, que se captó bajo una intensa lluvia.



El primer cuartel. El Patio de los Naranjos. 1966.

³⁷⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1966. Producción: Ifisa. Dirección: Ignacio Iquino. Argumento y guión: Ignacio Iquino y Antonio de La Loma. Fotografía: Jaime Deu Casas. Intérpretes: José Suárez, Gloria Cámara, Miguel Palenzuela, Marta May, Manuel Gas, Fernando León. Sinopsis: La película narra la creación del cuerpo de la Guardia Civil, describiendo sus primeros avatares con bandoleros y políticos.

³⁸⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1966. Producción: Productores- Exhíbidores Films, S.A. Dirección: Manuel Summers. Argumento: Manuel Summers. Guión: Manuel Summers, Tico Medina. Fotografía: Luis Cuadrado, Francisco Fraile. Intérpretes: Ricardo Alís, Francisco Díaz “Pacorro”, Guillermo Gorostiza, Eusebio Librero, Eduardo López, Hilario Martínez. Sinopsis: Summers coloca ante su cámara varios personajes muy populares en otras épocas, completamente olvidados en su vejez: un torero, Nicanor Villata, un levantador de pesas, Guillermo Gorostiza, y un animador, el gran Gilberti, entre otros. Todos muestran la realidad del abandono, de la decadencia y del olvido.

³⁸¹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1967. Producción: Producciones Intern. Cinemat., S.A. Dirección: Pedro Lazaga. Argumento y guión: José María Cascales, José Antonio Valdés, Rafael Almendros, Gregorio Palacios. Fotografía: Francisco Sempere. Intérpretes: Pedrín Benjumea, Conchita Núñez, Alfredo Landa, Gracita de Sacromonte, José Rubio. Sinopsis: Un joven aspirante a torero llamado Pedrín intenta cada noche ejercer su vocación. Uno de sus compañeros muere por una cornada, pero, el joven muletilla no abandona su ideal.



El primer cuartel. El Patio de los Naranjos. 1966.



El primer cuartel. El Puente Romano desde la Torre de la Calahorra. 1966.

Otra de las producciones características de esta época, que recoge la ciudad de Córdoba es *Juguetes rotos*. En concreto, se exhibe aquí la tumba donde descansa el cuerpo de Manolete en el cementerio de la Salud.

Por lo demás, toda la película resulta ser un complejo montaje de planos de muy diferente índole. Utiliza materiales sobre una serie de personajes que son interrogados directamente por la cámara, usa fragmentos de viejos noticiarios o pasajes de antiguas películas argumentales, se sirve de fotografías hechas durante su producción o procedentes de antiguos álbumes familiares, acopia postales o recortes de prensa e integra imágenes de los lugares donde habitan los protagonistas de la película cuando se está filmando. Así, se presenta como una compilación de planos aparentemente desordenada pero que, sin embargo, ofrece un trabajo especialmente relevante en el orden del montaje, puesto que cada imagen se autonomiza.

Las Cicatrices, por su parte, recoge la vista clásica del Puente Romano, y *La esclava del paraíso*³⁸² imágenes del Alcázar de los Reyes Cristianos. La campaña cordobesa está presente en *El abogado, el alcalde y el notario*³⁸³ y en *Estudio amueblado*³⁸⁴, ambas de 1969.

³⁸² Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1968. Dirección: José M^a Elorrieta. Producción: Mitchell Grayson. Guión: José M^a Elorrieta, José Luis Navarro. Fotografía: Antonio Modica. Intérpretes: Jeff Cooper, Raf Vallones, Perla Cristal, Rubén Rojo, Ricardo Palacios. Sinopsis: En Granada, en la época de los califatos, el hijo del califa, que ha estado junto a su fiel amigo de viaje, se entera de que su padre ha muerto, siendo usurpado por el gran jeque, quien gobierna tiránicamente, cortando las cabezas de quien se oponga a él, o por simple diversión. Regresa a Córdoba, y pide ayuda a los fieles amigos de su padre, pero no tienen dinero para comprar armas y hombres con quien luchar. Un día, pensando cómo solucionar el problema, a orillas del Guadalquivir, oye la voz de una mujer. Con sorpresa, comprueba que la voz sale de una botella. Al abrirla sale un genio con grandes poderes y con el cuerpo de una bellísima joven., del que se servirá para hacerse con el enorme tesoro que guarda el jeque en su palacio.

³⁸³ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1969. Dirección: José María Font. Producción: Diagonal Films. Guión: José María Font, José María Ricarte, Antonio Lasa. Argumento: Juan García Atienza, Luis Ligeró. Intérpretes: Juan Capri, Rafael Canalejo, Jaime de Mora y Aragón, Emilio Laguna. Sinopsis: narra la historia de un abogado tímido y apocado que va a ser padre. Para incrementar sus ingresos y hacer frente a esa nueva responsabilidad se interna en asuntos turbios con personas poco recomendables.

³⁸⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1969. Dirección: José María Forqué. Producción: Orfeo Producciones Cinemat S.A. Guión: Jaime Silas, José María Forqué. Fotografía: Juan Amorés. Argumento: Jaime Silas. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, José Luis López Vázquez, Amparo Soler Leal, Esperanza Roy, Soledad Miranda. Sinopsis: Miguel Aguirrezabala y Ramón Fontecha son dos empleados de un banco en el que se acaba de instalar un sofisticado sistema informático y deciden hacer uso del mismo para mejorar su historial de conquistas sexuales. Así, introducen en el ordenador una serie de variables relativas a la vida de la chica que pretenden conseguir y el ordenador les devuelve como respuesta tres posibilidades: “sí”, “no” o “quizás”. En caso afirmativo o probable proceden a inventarse una historia que atraiga a la susodicha señorita, pero las cosas no son tan fáciles como parecen.



Las cicatrices. El Puente Romano. 1967.



La esclava del paraíso. Fuente de los jardines del Alcázar de los Reyes Cristianos. 1968.

Finalmente, desde la década de los años 70 hasta la actualidad, el interés por rodar en Córdoba ha continuado y así lo pone de manifiesto las siguientes producciones, recogidas en el cuadro adjunto:

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	LOCALIZACIÓN
LA CASA DE LAS PALOMAS	CLAUDIO GUERÍN	1971	EI PUENTE ROMANO, LA TORRE DE LA CALAHORRA y OTROS
EL INSÓLITO EMBARAZO DE LOS MARTÍNEZ	JAVIER AGUIRRE	1974	PUENTE ROMANO, LA CALAHORRA, LA PUERTA DEL PERDÓN, MEZQUITA-CATEDRAL, EL PATIO DE LOS NARANJOS, LA CALLE DE LAS FLORES
LA CARMEN	JULIO DIAMANTE	1975	PUENTE ROMANO, LA TORRE DE LA CALAHORRA, EL ALCÁZAR
EL HOMBRE QUE SUPO AMAR	MIGUEL PICAZO	1976	MONTILLA
EL HUERTO DEL FRANCÉS	JACINTO MOLINA	1977	PEÑAFLORES
AVISA A CURRO JIMÉNEZ	RAFAEL ROMERO MARCHENT	1978	MIHRAB, LA TORRE DE LA CALAHORRA, LA MEZQUITA-CATEDRAL, EL PUENTE ROMANO, LA PLAZA DE LOS CAPUCHINOS, EL CRISTO DE LOS FAROLES, EL PATIO DE LOS NARANJOS, EL ALCÁZAR Y LOS JARDINES, LA CALLE DE LAS FLORES
AL- ANDALUS	JAIME ORIOL Y ANTONIO TARRUELAS	1988	EL ALCÁZAR VIEJO Y LOS JARDINES
BARROCO	PAUL LEDUC	1988	MEZQUITA- CATEDRAL, MIHRAB
PASODOBLE	JOSÉ LUÍS GARCÍA SÁNCHEZ	1988	MEZQUITA- CATEDRAL, LA PLAZA DEL POTRO, EL PUENTE ROMANO Y LA TORRE DE LA CALAHORRA
YO SOY ESA	LUIS SANZ	1991	VILLANUEVA DEL RÍO LA PLAZA DE LOS CAPUCHINOS, EL CRISTO DE LOS FAROLES
EL COLLAR PERDIDO DE LA PALOMA	NACER KHEMIR	1993	LAS CALLES DE LA JUDERÍA
HABLE CON ELLA	PEDRO ALMÓDOVAR	2002	LUCENA, CALLE MAGISTRAL EN EL BARRIO DE LA JUDERÍA
CALLAS FOREVER	FRANCO ZEFIRFIRELLI	2002	LA PLAZA DE LOS CAPUCHINOS
CARMEN	VICENTE ARANDA	2003	LAS CABELLERIZAS DEL ALCÁZAR, MEZQUITA-CATEDRAL, PUENTE ROMANO

De todas ellas, *La casa de las Palomas*³⁸⁵ es la primera que ofrece una visión amplificada de la ciudad y además de las vistas tradicionales del Puente Romano, la Torre de la Calahorra, la Plaza del Potro, la Plaza de los Capuchinos con el Cristo de los Faroles, los Triunfos de San Rafael y la Plaza del Potro, se recoge otras menos usuales, como la calle Romero Barros, las Bodegas Campos, la calle de la Feria, los patios de San Francisco, la Plaza de las Tendillas, la cuesta del Bailío, el mirador de la sierra, la carretera de Villaviciosa a la altura de los Aranales, la Plaza de Séneca, el patio principal del Círculo de la Amistad, el parador de Arruzafa, las calles del Alcázar viejo, la calle Averroes o la calle Cardenal Herrero, a la altura de la Virgen de los Faroles. Así, queda aminorada la tónica imagen folklórica y de postal para los turistas



La casa de las Palomas. La Plaza de las Tendillas. 1971

³⁸⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1971. Producción: Star- Films, S.A., International Apolo Films. Dirección: Claudio Guerín. Argumento y guión: Leonardo Martín, Miguel Rubio, Miguel Simonelli, Giovanni Guerín. Fotografía: Fernando Arribas. Intérpretes: Ornella Muti, Gleen Lee, Lucía Bosé, Luis Dávila, Kitty Manver, Conchita Goyanes. Sinopsis: Alexandra y Sandra, madre e hija, viven en una solitaria casa aislada en el campo. La hija asiste a un colegio femenino de los alrededores. Fernando, un seductor y amante de la madre, merodea por el colegio donde estudia la hija. Pronto ella siente una irremediable atracción por él.



La casa de las Palomas. El estanque de la Plaza de Séneca. 1971.



La casa de las Palomas. La Fuente del Patio del Círculo de la Amistad. 1971.

Por lo tanto, lo que Guerín hizo en *La casa de las Palomas* fue reflejar la trastienda que esconde toda capital de provincias. Por primera vez los cordobeses se sintieron orgullosos de las localizaciones rodadas y de la integración de Córdoba en un argumento y, en ese sentido, se pronunciaba la prensa local:

“Tenemos ya en la pantalla esta película, que durante meses sostuvo nuestra atención, al rodarse íntegramente en nuestra ciudad, en sus calles y plazas, en sus casas, en su campiña y en su sierra. Todo ello, sentemos premisa, ha sido captado de forma maravillosa y Córdoba aparece radiante de luz y color, de belleza y embrujo, con todos los aportes que las técnicas de fotografía y color son capaces de deparar. Claudio Guerín, el joven director sevillano de definido corte intelectual ha manejado el asunto, dorándolo de efluvios poéticos, en la forma y en el fondo, porque Guerín mira la vida y sus acontecimientos bajo un prisma esencial, acción y lugares, escenarios naturales, han sido plasmados en el engarce estimable de aciertos”³⁸⁶

Pero, como ya anunciábamos, tampoco faltan las imágenes de siempre y sobre algunas de ellas se disponen los títulos de crédito. Actúan como planos de situación y se articulan a modo de un publrreportaje de la ciudad.



La casa de las Palomas. El Puente Romano y la Torre de la Calahorra. 1971.

³⁸⁶ *Diario de Córdoba*, 18 de noviembre de 1972.



La casa de las palomas. El Triunfo de San Rafael. 1971.



La casa de las palomas. Muro lateral de la Mezquita-Catedral con la imagen de La Virgen de los Faroles. 1971.



La casa de las Palomas. El Cristo de los Faroles. 1971.



La casa de las Palomas. La plaza del Potro. 1971.

El resto de las películas del periodo ofrecen una visión urbanística y arquitectónica sesgada de la ciudad, reincidiendo en el clásico imaginario romántico. Nos estamos refiriendo a *El insólito embarazo de los Martínez*³⁸⁷, *La Carmen*³⁸⁸, *Avisa a Curro Jiménez*³⁸⁹, *Al- Andalus*³⁹⁰, *Barroco*³⁹¹ y *Yo soy esa*³⁹². *Pasodoble*³⁹³ incorpora, junto a

³⁸⁷ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1974. Producción: Producciones Intern. Cinemat Asoc, S.A. Dirección: Javier Aguirre. Argumento: Antonio Aguirre, Javier Fos. Guión: Javier Aguirre, Antonio Fos. Fotografía: Raúl Artigot. Intérpretes: Esperanza Roy, José Saza Tornil "Saza", Marta Miller, Tomás Zori, Luis Sánchez Polack "Tip", José Luis Coll. Sinopsis: Desde el mismo día en que se casó, Federico no ha deseado otra cosa que ser padre. Y aunque él y su mujer Laura lo han probado todo, no lo consiguen. Sin embargo su obsesión comienza a hacer que él padezca los típicos síntomas del embarazo, hasta que un día el médico le confirma el asombroso diagnóstico: Federico está embarazado.

³⁸⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1975. Producción: ISAAC Hernández Poncela. Dirección: Julio Diamante. Argumento: Julio Diamante. Guión: Julio Diamante, Elena Sáez. Fotografía: Manuel Rojas. Intérpretes: Julián Mateos, Sara Lezana, Sebastián Palomo "Linares", Martín Jiménez, Paco España, Sergio Mendizábal. Sinopsis: José, ex- seminarista, se enamora mientras hace el servicio militar de Carmen, bailadora flamenca. Roba por ella, le encarcelan y, una vez libre, va a su encuentro pero ella le recibe friamente.

³⁸⁹ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1978. Producción: Izaro Films, S.A. Dirección: Rafael Romero Marchent. Argumento y guión: Antonio Larreta. Fotografía: Hans Burmann. Intérpretes: Sancho Gracia, Ágata Lys, José Sancho, Álvaro de Luna, Eduardo García. Sinopsis: Película que completa la serie acerca del más famoso bandolero andaluz del siglo XIX.

³⁹⁰ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1988. Producción: ARIES TV 92. Director: Jaime Oriol y Antonio Tarruella. Argumento: Basado en el personaje histórico de Abd- al- Rahman I. Guión: Guido Castillo y Jaime Oriol. Fotografía: Raúl Pérez. Intérpretes: Luis Suárez, Fabiola Toledo, Luis Escobar. Sinopsis: La película se centra en la vida del poeta y guerrero Abd al Rahman, fundador de la dinastía Omeya en España, desde su huida de Damasco. En Córdoba, se proclama emir y promueve la unión de árabes, judíos y cristianos ,y consigue crear una gran nación: Al- Andalus.

³⁹¹ Ficha técnica. Nacionalidad: Hispano-Cubana. Año: 1988. Producción: Opolo Films (España), ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica). Dirección: Paul Leduc. Argumento: basada en la novela de Alejo Carpentier "Concierto Barroco". Guión: José Joaquín Blanco, Jesús Díaz, Paul Leduc. Fotografía: Angel Goded. Intérpretes: Francisco Rabal, Ángela Molina, Ernesto Gómez Cruz, Roberto Sosa, Alberto Pedro. Sinopsis: La historia gira en torno a la vida de cuatro personajes: el indiano, el hispano, el criado y la sefardita. A través del relato de sus vidas, nos transporta la película desde la época del descubrimiento del Nuevo Mundo hasta nuestros días.

³⁹² Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1990. Producción: Ion Producciones, S.A. Dirección: Luis Sanz. Argumento: Luis Sanz. Guión: Luis Sanz. Fotografía: Juan Amorós. Intérpretes: Isabel Pantoja, José Coronado, Loles León, Alberto Alonso, Juan Echanove. Sinopsis: Carmen Torres está a punto de separarse de su marido, el actor Jorge Olmedo, drogadicto, informal, enamoradizo, que hace infeliz a su esposa, tonadillera de renombre Juntos acuden al estreno de *Yo soy esa*, la película en la que ambos intervienen. Mientras se proyecta en la pantalla se suceden escenas de la película en la que ella interpreta sus canciones.

³⁹³ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1988. Producción: Tesauo. Dirección: José Luis García Sánchez. Argumento: Rafael García Sánchez y José Luis Azcona. Guión: Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. Fotografía: Fernando Arribas. Intérpretes: Fernando Rey, Juan Diego, Caroline Grimm, Antonio Resines. Sinopsis: El prócer de Córdoba, don Nuño de Riomayor tiene un hijo que torea a caballo. Un día aparece en España procedente de Suiza una joven muchacha llamada Macarena que asegura ser hija natural de don Nuño. Éste está encargado de custodiar un museo, al que se traslada a vivir toda una familia de gitanos, lo que comienza a ocasionar muchos problemas.

aquella, otras más insólitas, entre las que destacan los patios del Palacio de Viana. Baste como muestra, de todo ello, las siguientes imágenes.



El insólito embarazo de los Martínez. El Puente Romano. 1974.



El insólito embarazo de los Martínez. El Puente Romano y la Torre de la Calahorra.
1971.



El insólito embarazo de los Martínez. La torre de la Catedral. 1971.



El insólito embarazo de los Martínez. La Mezquita- Catedral. 1971.



El insólito embarazo de los Martínez. La Mezquita-Catedral. 1971.



El insólito embarazo de los Martínez. El patio de los Naranjos. 1971.



El insólito embarazo de los Martínez. La Puerta del Perdón. 1971.



La Carmen. El patio de los Naranjos. 1975.



La Carmen. La Fuente del Agua en el Patio de los Naranjos. 1975.



Avisa a Curro Jiménez. La plaza de los Capuchinos. 1978.



Avisa a Curro Jiménez. Interior de la Mezquita. 1971.



Avisa a Curro Jiménez. El patio de los Naranjos. 1971



Avisa a Curro Jiménez. Los jardines del Alcázar de los Reyes Cristianos. 1971.



Avisa a Curro Jiménez. Fachada del Alcázar de los Reyes Cristianos. 1971.



Avisa a Curro Jiménez. La calle de las Flores. 1971.



Avisa a Curro Jiménez. El Puente Romano y la Torre de la Calahorra. 1971.



Pasodoble. La plaza de los Capuchino y el Cristo de los Faroles. 1988.



Pasodoble. La plaza del Potro. 1988.



Pasodoble. La Torre de la Calahorra. 1988.



Pasodoble. El Puente Romano y la Mezquita- Catedral. 1988



Pasadoble. Patio del Palacio de Viana. 1988.



Pasadoble. Patio del Palacio de Viana. 1988.



Barroco. Interior de la Mezquita. 1988.



Barroco. Interior de la Mezquita. 1988.



Barroco. Interior de la Mezquita. 1988



Al- Andalus. Jardín del Alcázar de los Reyes Cristianos.1988.

También los equipos de rodaje se acercaron a la provincia de Córdoba para localizar exteriores, en concreto, en las localidades de Montilla- *El hombre que supo amar*³⁹⁴- y Peñaflo- *El huerto del francés*³⁹⁵.

En la década de los noventa se reducen considerablemente los rodajes en la ciudad. La única producción que se acerca a localizar exteriores de la capital es *Yo soy esa*. Pero en ella, tampoco faltan los enclaves rurales y combina aquellos con pueblos de la provincia, básicamente Villanueva del Río.



Yo soy esa. Villanueva del Río. 1990.

³⁹⁴ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1976. Dirección: Miguel Picazo. Producción: General Films Corporations, S.A. Argumento: José Cruset, basado en el libro “Una aventura iluminada”. Guión: Santiago Moncada. Fotografía: Miguel Rojas. Intérpretes: Timothy Dalton, Antonio Ferrandis, Jonathan Burn, José María Prada, Antonio Iranzo, José Vivo. Sinopsis: En 1539, en Granada, vive un hombre de aspecto humilde llamado Juan, que al tratar de denunciar las desigualdades sociales es tomado por loco y recluido en un hospital. Cuando por fin sale de su encierro, viaja por todo Granada con la tarea de ayudar a los más humildes. Sin embargo, su esfuerzo y su generosidad provoca envidias, al ver en aquel hombre un agitador de masas.

³⁹⁵ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 1977. Dirección: Jacinto Molina. Producción: Laro Films, S.A. Argumento y guión: Jacinto Molina, Antonio Fos. Fotografía: Leopoldo Villaseñor. Intérpretes: Paul Naschy, María José Cantudo, Agata Lys, Julia Saly, José Calvo, Silvia Tortosa, Yolanda Ríos, Carlos Casaravilla. Sinopsis: La película se centra en la vida de un psicópata español del siglo XIX.



Yo soy esa. El valle de los Pedroches. 1990.



Yo soy esa. El Cristo de los Faroles y la Plaza de los Capuchinos. 1990



Yo soy esa. El Cristo de los Faroles. 1990.

En 1993, una vez más es escogida la Judería para llevar al cine *El collar perdido de la paloma*³⁹⁶. Y ya habrá que llegar al nuevo milenio para que Córdoba y su provincia protagonicen nuevos rodajes.

³⁹⁶ Ficha técnica. Nacionalidad: Túnez, Francia, Italia. Año: 1993. Dirección: Nacer Khemir. Argumento: basado en la obra de Ibn Hazm. Guión: Nacer Khemir. Intérpretes: Navin Chowdhry, Walid Arakji, Ninar Esber, Jamir Joudi. Sinopsis: Narra la historia de un niño de la Córdoba del siglo XI, un estudiante de caligrafía que descubre que existen sesenta palabras para nombrar el amor y va en busca de ellas.

Son los casos de *Callas Forever*³⁹⁷, *Hable con ella*³⁹⁸ y *Carmen*³⁹⁹. La Córdoba que recrean es la Córdoba más pintoresca y sus lugares típicos y prototípicos. Así lo demuestran las fotografías de las mismas que vienen a continuación:

³⁹⁷ Ficha técnica. Nacionalidad: Italia-España-Francia. Año: 2002. Dirección: Franco Zeffirelli. Producción: Galfin Babe (Italia), France 2 Cinema (Francia) / Medusa Film Alquimia (España). Guión: Franco Zeffirelli, Martin Sherman. Fotografía: Ennio Guarnieri. Intérpretes: Fanny Ardant, Jeremy Irons, Joan Plowright, Jay Rodan, Gabriel Garko, Anna Lelio, Manuel de Blas, Stephen Billington, Alessandro Bertolucci, Jean Dalric, Olivier Galfione, Roberto Sánchez, El Camborio, Achille Brugnini, Justino Díaz. Sinopsis: Larry Kelly, que en el pasado organizó varias giras de María Callas, se acerca al apartamento de María en París, donde sabe que lleva viviendo un tiempo como una ermitaña, y le intenta convencer para que haga "Callas Forever", una serie de vídeos en los que María recreará las más memorables de sus actuaciones acompañada por la voz de sus antiguos discos. A pesar de su rechazo inicial, accede a hacer el primer vídeo, "Carmen". Debido al éxito de este, accede a realizar el siguiente vídeo de la serie: "La Traviata". Sin embargo, en una de sus noches de insomnio, le persiguen los fantasmas de "Tosca" por lo que, al día siguiente, María decide interpretar "Tosca" en vez de "La Traviata", pero la cantante ya no es ni la sombra de lo que fue.

³⁹⁸ Ficha técnica. Nacionalidad: Española. Año: 2002. Dirección: Pedro Almodóvar. Producción: El Deseo. Guión: Pedro Almodóvar. Fotografía: Javier Aguirre Sarobe. Intérpretes: Dario Grandinetti, Javier Cámara, Rosario Flores, Leonor Watling, Geraldine Chaplin, Mariola Fuentes. Sinopsis: El telón de rosas color salmón y grandes flecos dorados se abre para ver un espectáculo de Pina Bausch, Café Müller. Entre los espectadores, dos hombres están sentados juntos por casualidad, no se conocen. Son Benigno (un joven enfermero) y Marco (un escritor de más de cuarenta años). En el escenario, dos mujeres con los ojos cerrados y los brazos extendidos se mueven al compás de "The Fairy Queen" de Henry Purcell. La emoción de Marco es tal que rompe a llorar. A Benigno le gustaría decirle que a él también le emociona el espectáculo, pero no se atreve. Meses más tarde, los dos hombres vuelven a encontrarse en la clínica privada "El Bosque", donde Benigno trabaja. Lydia, la novia de Marco, torera de profesión, ha sufrido una cogida y está en coma. Benigno se ocupa precisamente de otra mujer en estado de coma: es Alicia, una joven estudiante de ballet. El encuentro entre Marco y Benigno es el comienzo de una intensa amistad. Durante el tiempo transcurrido entre las paredes de la clínica, la vida de los cuatro personajes fluye en todas las direcciones, pasado, presente y futuro, arrastrando a los cuatro a un destino insospechado.

³⁹⁹ i
Ficha técnica. Nacionalidad: España, Reino Unido, Italia. Año: 2003. Dirección: Vicente Aranda. Producción: Star Line TV Productions (España), Parallel Pictures (Reino Unido), Planet Pictures (Italia). Argumento: Basado en la novela homónima de Prosper Mérimée. Guión: Joaquín Jordá, Vicente Aranda. Fotografía: Paco Femenía. Intérpretes: Paz Vega, Leonardo Sbaraglia, Jay Benedict, Antonio Dechent, Joan Crosas, Joe Mackay, Josep Linuesa, William Armstrong, Julio Velez, Emilio Linder, Miguel A. Valcárcel, Simon Shepherd, Ismael Martínez, Ginés García Millán, Susi Sánchez, María Botto. Sinopsis: Durante un viaje por España, el azar convierte al escritor francés Prosper Mérimée en testigo de una historia apasionante. La naturaleza libre y enigmática de una mujer llamada Carmen, su belleza meridional, su carácter arrebatado y pasional, hacen que el sargento José se convierta en víctima y protagonista de acontecimientos extraordinarios, de amores turbulentos y pasiones incontrolables, en una cadena de fatalismo, celos y sangre. Con cada nuevo amante de Carmen, con cada nuevo episodio de amor, pasión y celos, José da un paso hacia la marginalidad y la delincuencia. La muerte tiñe una y otra vez de rojo las manos de José hasta que, finalmente, tras disparar contra el último amante de Carmen, intenta llevársela lejos y empezar una nueva vida. Pero ni las súplicas ni las amenazas le sirven de nada. En vano se humillará ante Carmen, ofreciéndole una vida próspera y feliz. Las apasionadas palabras de amor caen en el vacío y en la más terrible de las indiferencias. Y la impotencia y la pasión empujan una vez más la mano de José hacia la navaja desnuda



Callas Forever. La Plaza de los Capuchinos. 2002.



Hable con ella. El Puente Romano. 2002.



Hable con ella. El muro lateral de la Mezquita. 2002.



Carmen. Interior de la Mezquita. 2003.



Carmen. Interior de la Mezquita. 2003.



Carmen. El Puente Romano. 2005.



Carmen. La Torre de la Calahorra. 2005.

Por otro lado, existen producciones cuyo argumento se desarrolla en Córdoba, pero que no llegaron a rodarse en esta provincia. Unas fueron filmadas en estudio y otras en diferentes localizaciones que sirvieron de marco ficticio. Son:

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	LAS SECUENCIAS AMBIENTADAS EN CÓRDOBA
ESCUADRILLA	1941	ANTONIO ROMÁN	FINCA DE GRIÑÓN (MADRID)
LA MORENA DE MI COPLA	1945	FERNANDO A. RIVERO	ESTUDIOS AZTECA
FUENTEOVEJUNA	1947	ANTONIO ROMÁN	EN ESTUDIO
CUPIDO CONTRABANDISTA	1961	ESTEBAN MADRUGAA	EN ESTUDIO
LOS GUERRILLEROS	1962	PEDRO LÓPEZ RAMÍREZ	FUE RODADA EN ARCOS DE LA FRONTERA (CÁDIZ) Y ALREDEDORES
EL ALMA DE LA COPLA	1965	PÍO BALLESTEROS	LAS SECUENCIAS DE LA VENTA DE CÓRDOBA ESTÁN RODADAS EN ESTUDIO

Todo ello, permite ver las reinterpretaciones que ha tenido la ciudad de Córdoba y su provincia en el cine a lo largo de la historia del medio.

5. CONCLUSIONES.

El estudio llevado a cabo de las películas que han recreado la ciudad de Córdoba y su provincia, siendo muchas veces las protagonistas indiscutibles en bastantes de ellas, demuestran que los escenarios urbanos y rurales que exhiben reiteran el imaginario romántico asociado a la urbe, a excepción de las más actuales, producidas ya en los últimos años del siglo XX y primeros de XXI. Ahí, en algunas ocasiones, tiende a recogerse el paisaje de la campiña cordobesa con el mero objetivo estético o de economizar los gastos de rodaje, no presentando otra finalidad. La ciudad pierde interés y se impone la comarca.

Se constata, así, un esfuerzo por reflejar una concepción amplificada de Córdoba y sus pueblos, evitando la visión sesgada urbanística - arquitectónica asociada a ella durante décadas. Pero, no se materializa del todo y estos nuevos ejemplos, aunque amplían el repertorio de vistas e integran la ciudad en el argumento, no renuncian completamente a incluir los tradicionales ámbitos típicos, tópicos y repetidos.

Sería el caso, de *La casa de las Palomas*, que realizó Claudio Guerin en 1971 y se rodó íntegramente en Córdoba y alrededores. Elude, en gran medida, presentar los enclaves habituales, pero recae nuevamente en la inclusión de los espacios comunes, no pudiendo dejar de mostrarlos debido a la imposibilidad de reinventar una nueva imagen de la urbe. Fotos fijas de los lugares más emblemáticos, asociados a la capital, se suceden en el arranque, acompañando los títulos de crédito. Es un recurso que Woody Allen utilizó para presentar la isla de Manhattan en *Manhattan* (1979) y París en *Midnight in Paris* (2011). También lo ha hecho la comedia española urbana desarrollista, donde las vistas del Madrid más reconocido y reconocible enmarcan la acción como un telón de fondo. Baste citar el ejemplo de *Las Chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958). Las imágenes de la ciudad se convierten en planos de situación y sirven para referenciar dónde va a desarrollarse la acción.

No es la situación del cine español producido en los años veinte, que ha sido el núcleo central de la presente investigación. Las películas de esa época, que transcurren en Córdoba y su entorno, magnifican el imaginario romántico. Presentan siempre los mismos espacios y los mismos edificios, que son los gestores de aquel ideario. La Mezquita-Catedral, el Patio de las Naranjos, la Fuente del Agua (conocida desde la época cristiana como Fuente de Santa María), el Puente Romano, la Torre de la

Calahorra, el Cristo de los Faroles, La Plaza del Potro y el Cortijo son los escenarios incuestionables y quedan inevitablemente asociados a “lo cordobés”. Fue un cine de carácter folklórico, adscrito a la imagen romántica. Articuló un arquetipo, que ha seguido toda la cinematografía posterior ambientada en Córdoba, aunque ya esta última quede, a veces, bastante al margen del *typical andalusian*.

Nuestro estudio ha tomado como referencia y punto de partida cuatro producciones filmadas en Córdoba durante la década de los años veinte: *Carceleras* (1922), *Rosario la Cortijera* (1923), *La sin ventura* (1923) y *La hija del Corregidor* (1926). Se trata de películas de carácter argumental, comercial y “no habladas”. Las localizaciones se repiten y son los mismos espacios y monumentos cordobeses que pueblan la literatura, la pintura, el grabado y la fotografía de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, con una coincidencia total. El gráfico siguiente lo demuestra:

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO	LOCALIZACIONES
CARCELERAS	JOSÉ BUSCH	1922	CALLES DE LA JUDERIA, PLAZAS DE LA FUENSECA, DEL POTRO Y DE LOS CAPUCHINOS CON EL CRISTO DE LOS FAROLES. PATIO DE LOS NARANJOS, IGLESIA DE SANTA MARINA, PUERTAS DE ACCESO DE LA MEZQUITA, PUENTE ROMANO, VENTA DE LOS PEDROCHES, LA RIBERA, LA ANTIGUA CARCEL, PUERTA DE LAS DÁVIDAS, EL ASILO MADRE DE DIOS.
ROSARIO LA CORTIJERA	JOSÉ BUSCH	1923	LA CÓRDOBA DE LA CAMPIÑA. EL CORTIJO
LA SIN VENTURA	BENITO PEROJO	1923	FUENTE DEL AGUA EN EL PATIO DE LOS NARAJOS
LA HIJA DEL CORREGIDOR	JOSÉ BUSCH	1926	VISTA GENERAL DE CÓRDOBA, PUENTE ROMANO, MUROS LATERALES EXTERIORES DE LA MEZQUITA Y PUERTAS DE ACCESO, TRIUNFO DE SAN RAFAEL, ALCÁZAR DE LOS REYES.

Son estos los elementos arquitectónicos-urbanísticos de la ciudad y comarca que recrearon el mito romántico, el cual se gestó, en primer lugar, en las crónicas de los viajeros del siglo XIX. Ellos, en sus libros de viajes ponderaron siempre los mismos lugares, que recogemos a continuación:

ICONOGRAFIA ASOCIADA A LA CIUDAD	AUTOR	OBRA
TRAZADO URBANÍSTICO: CALLES ANGOSTAS, LABERÍNTICAS, PLAZAS	-A. MACKENZIE -E. QUINET -J.A. WYLIE	“A YEAR IN SPAIN BY A YOUNG AMERICAN” (1829) MIS VACACIONES EN ESPAÑA” (1843). “DAYBREAK IN SPAIN, ON SKETCHES OF SPAIN AND ITS NEW REFORMATION A TOUR OF TWO MONTHS”(1870)
EL PATIO DE LOS NARANJOS, INTERIOR DE LA MEZQUITA	T. GAUTIER	-“VOYAGE EN ESPAGNE” (1865) - ILUSTRATIVE OF SPAIN AND THE SPANIARS AS THE ARE”(1866)
EL TRIUNFO DE SAN RAFAEL	T. ROSWAG	-“NOUVEAU GUIDE DU TOURISTE EN ESPAGNE ET PORTUGAL” (1879)
MURALLAS	A. LABORDE	“VOYAGE PITTORESQUE ET HISTORIQUE DE L’SPAGNE”(1806)
MEZQUITA- CATEDRAL EL PUENTE ROMANO	CH. DAVILLIER	“VIAJE POR ESPAÑA”(1863)
EL ALCÁZAR DE LOS REYES CRISTIANOS	H. ANDERSEN	“VIAJE POR ESPAÑA”(1862)

Las ilustraciones de los textos presentan los monumentos prototípicos del imaginario romántico. Se constata que se trata de los mismos que luego exhibirá el cine. Son correlatos exactos. Así se ha demostrado en esta investigación y se recoge, a modo de resumen, en el cuadro siguiente

ILUSTRADOR	ILUSTRACIÓN	TÍTULO DE LA OBRA	CORRELATO CON LAS PELÍCULAS
I.TAYLOR	“PUERTA DE SAN SEBASTIÁN”	“VOYAGE PITTORESQUE EN ESPAGNE, EN PORTUGAL ET SUR LA COTE D’AFRIQUE, DE TANGER A TÉTOUAN” (1832)	PUERTA DE LA MEZQUITA. <u>CARCELERAS</u>
D. ROBERTS	“CÓRDOBA VISTA DESDE EL GUADALQUIVIR”	“PICTURESQUE SKETCHES IN SPAIN TAKEN DURING THE YEARS 1832 Y 1833” (1837)	VISTA DEL PUENTE ROMANO <u>LA HIJA DEL CORREGIDOR</u>
D. ROBERTS	“INTERIOR DE LA MEZQUITA”	“PICTURESQUE SKETCHES IN SPAIN TAKEN DURING THE YEARS 1832 Y 1833” (1837)	INTERIOR DE LA MEZQUITA <u>LA HIJA DEL CORREGIDOR</u>
LEON AUGUSTE ASSELINEAU	“VISTA DE LA MEZQUITA Y EL PUENTE”	INCLUIDA EN LA OBRA DE GIRAUT DE PRANGEY “MONUMENTS ARABES ET MORESQUES DE CORDOUE, SERVILLE ET GRANADE, DESSINÉS ET MESURÉS” (1832-1837)	MEZQUITA Y PUENTE ROMANO <u>LA HIJA DEL CORREGIDOR</u>
ALEXANRE DE LABORDE	“VISTA GENERAL DE CÓRDOBA”	“VOYAGE PITTORESQUE ET HISTORIQUE DE L’ESPAGNE” (1806-1820)	VISTA GENERAL DE CÓRDOBA <u>LA HIJA DEL CORREGIDOR</u>
F.J. PARCERISA I BOADA	“VISTA EXTERIOR DE LA MEZQUITA- CATEDRAL”	“RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA” (1855)	MUROS LATERALES EXTERIORES DE LA MEZQUITA Y PUERTAS DE ACCESO <u>LA HIJA DEL CORREGIDOR</u>
H. SIVI	“VISTA EXTERIOR DE LA MEZQUITA”	RECOGIDA EN LA OBRA DE H. SWINBURNE “TRAVELS TROUGH SPAIN IN THE YEARS 1775 Y 1776”	MUROS LATERALES EXTERIORES DE LA MEZQUITA Y PUERTAS DE ACCESO <u>LA HIJA DEL CORREGIDOR</u>
LOUIS ALBERT BACLER DÁLBE	“FUENTE DEL AGUA”	“SOUVENIRS PITTORESQUES DU GÉNÉRAL D’ALBE” (1819-1822)	FUENTE DEL AGUA <u>LA SIN VENTURA</u>

Similar coincidencia se dio en los fotografías de los finales del siglo XIX y principios del XX, y, de ese modo, estos tendieron a captar iguales vistas, como demuestra el cuadro anexo:

FOTÓGRAFOS	AÑO	LUGARES FOTOGRAFIADOS
EDGARD KING TENISON	1880	LA TORRE DE LA CALAHORRA, EL PUENTE ROMANO, LA TORRE DE LA MEZQUITA- CATEDRAL
JEAN LAURENT Y MINIER	1863	LA TORRE DE LA MEZQUITA- CATEDRAL, EL PATIO DE LOS NARANJOS, EL PUENTE ROMANO Y LA TORRE DE LA CALAHORRA
CHARLES SOULIER	1858	VISTAS DE LA CIUDAD: PUENTE ROMANO, TORRE DE LA CALAHORRA Y LA RIVERA.
PETIT Y EUGENE LEFEVRE PONTALIS	1886	LA TORRE DE LA CALAHORRA, EL PUENTE ROMANO
LA CASA LÉVY	1888	VISTA SUR DE LA CIUDAD, EL INTERIOR DE LA MEZQUITA- CATEDRAL
KART HIELSCHER	1923	LA MEZQUITA- CATEDRAL
CASA HAUSER Y MENET	1897	EL PUENTE ROMANO, LA TORRE DE LA CALAHORRA, EL PASEO DEL GRAN CAPITÁN
RAFAEL GARZÓN	1892	LA MEZQUITA- CATEDRAL, DETALLES DE LA CAPILLA DEL MAXURA, GALERIA Y FRENTE EXTERIOR DEL MIRAB, PUENTE ROMANO, INTERIOR DE LA PLAZA DE TOROS, VISTA GENERAL DEL PATIO DE LOS NARANJOS
TOMÁS MOLINA	1892- 1917	LA PLAZA DE LAS TENDILLAS, EL PASEO DEL GRAN CAPITÁN, VISTA SUR DE LA CIUDAD
MARIANO MORENO	1930	GALERÍAS DEL PATIO DE LOS NARANJOS

Imágenes de los mismos sitios se incorporan a la pintura de la época. El gran maestro del regionalismo cordobés fue, sin duda, Julio Romero de Torres. Los espacios urbanos y los monumentos arquitectónicos tradicionales de Córdoba, impulsados por los viajeros románticos, están en los fondos de sus obras, como referencias que contextualizan los temas representados y nos hablan de un tiempo y de un lugar determinado. Así, lo demuestran ya sus famosos carteles y, muy especialmente, la mayoría de los cuadros que hizo para el Pabellón de Córdoba en la Exposición Iberoamérica de Sevilla de 1929, que pasarían a nutrir la colección del Museo Julio Romero de Torres, de la plaza del Potro, Fueron: *Rivalidad* (1922), *La nieta de la Trini* (1929), *Contrariedad* (1919), *En la Ribera* (1928), *Naranjas y limones* (1927), *Niña de las uvas*, *Niña de la jarra* (1918), *Mujer de Córdoba* (1928), *Carmen* (1928), *Nieves* (1927), *Fuensanta* (1928), *Rosarillo* (1904), *La niña del candil* (1928), *La chiquita buena* (1927), *La niña de la rosa* (1927), *María Luz* (1929), *Bendición*, *Marta* (1926), *Ángeles* (1928), *María de la O* (1928), *María*, *Ofrenda al arte del toreo* (1929), *Muerte de Santa Inés* (1920), *La copla* (1927), *Eva* (1928) y *La chiquita piconera* (1928). Las figuras se disponen ante vistas del Puente Romano, de la Torre de la Calahorra, de la Plaza de los Capuchinos y el Cristo de los Faroles, de la Rivera o de los Triunfos del Arcángel San Rafael, es decir, la misma serie de monumentos que están en la literatura, en la obra gráfica y en la fotografía desde mediados del siglo XIX.

Romero de Torres no fue el único pintor que mostró “vistas cordobesas” como fondos. Lo hizo, igualmente, Carlos Ruano Llopis en sus conocidos carteles de la Feria de Córdoba de 1917 y 1918. También Ángel López Obrero inmortalizó en su pintura, durante los años veinte, una Córdoba tradicional y pintoresca, lo mismo que Rafael Botí con sus famosas creaciones: *El Patio de la Fuensanta* (1925) y *Córdoba mora* (1926).

Así, el cine argumental que toma la ciudad y la provincia de Córdoba como escenario en dicho periodo, se apoyó en un imaginario prefijado de antemano por la literatura, el grabado, la fotografía y la pintura costumbrista. No se preocupó por reinventar una nueva imagen de la capital y se limitó a presentar los espacios urbanísticos, arquitectónicos y rurales que el espectador conocía, reconocía y asociaba a la urbe y a su entorno. Satisface las expectativas del público y ofrece lo que este espera, que no era otra cosa que lo que ya había hecho suyo porque lo había leído en las crónicas de los

viajeros o visto en otros ámbitos de la creación artística. Esa es la primera conclusión a la que llegamos.

Pero las películas estudiadas en el cuerpo central de esta tesis responden también a unos objetivos muy concretos y viene a satisfacer los anhelos de promoción que vivía Córdoba en la década de los años veinte.

De ese modo, el cine analizado sigue la labor promocional de la ciudad que se venía llevando a cabo en otros terrenos, desde mediados del siglo XIX. La llegada del cinematógrafo a Córdoba significó un paso más allá en el proceso de divulgación de la urbe. Las imágenes en movimiento vinieron a continuar la tarea realizada en los demás ámbitos culturales.

Ese trabajo de promoción se concretó, inicialmente, en la publicación de una serie de monografías y guías que contribuyeron a difundir la capital y sus monumentos. Fueron las siguientes:

MONOGRAFÍAS

TÍTULO	AUTOR	AÑO
COROGRAFÍA HISTÓRICO-ESTADÍSTICA DE LA PROVINCIA Y OBISPADO DE CÓRDOBA	LUIS MARIA RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA	1840
INDICADOR CORDOBÉS Ó SEA MANUAL HISTÓRICO TOPOGRÁFICO DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA	LUIS MARIA RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA	1856
DICCIONARIO GEOGRÁFICO Y ESTADÍSTICO E HISTÓRICO DE ESPAÑA Y SUS POSESIONES DE ULTRAMAR	PASCUAL MADOZ	1845-1850
PASEOS POR CÓRDOBA	TEODOMIRO RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIERREZ	1873- 1875
INSCRIPCIONES ÁRABES DE CÓRDOBA: PRECEDIDAS DE UN ESTUDIO HISTÓRICO- CRÍTICO DE LA MEZQUITA	JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS	1879
CÓRDOBA	PEDRO MADRAZO	1884

GUÍAS DE CÓRDOBA

TÍTULO	AUTOR	AÑO
GUÍA DE CÓRDOBA Y SU PROVINCIA	ARÍSTIDES SÁENZ DE URRACA	1872
GUÍA DEL ANTIGUO REINO DE ANDALUCÍA	EMILIO VALVERDE Y ÁLVAREZ	1885
GUÍA DE CÓRDOBA Y SU PROVINCIA PARA 1891 Y 1892	MANUEL CABRONERO Y ROMERO	1892-1893
GUÍA ARTÍSTICA DE CÓRDOBA. INDICACIÓN DE LOS PRINCIPALES MONUMENTOS	RAFAEL RAMÍREZ DE ARELLANO	1896
CÓRDOBA. GUÍA MUNICIPAL	NIELFA Y CHIAPPI	1912
GUÍA ARTÍSTICA DE CÓRDOBA	ANTONIO CARBONELL TRILLO FIGUEROA	1926
GUÍA DE CÓRDOBA	RAFAEL CASTEJÓN	1930

Las publicaciones periódicas cumplieron el mismo objetivo y alcanzaron protagonismo en los años veinte, con los ejemplos destacados de *La voz de Córdoba o Córdoba Grafica*, que vieron la luz en 1920 y 1921, respectivamente.

Pero la promoción de Córdoba vendría por otros hechos, que culminaron en 1929. Ese año tuvieron lugar importantes conmemoraciones en la ciudad como el VIII Centenario de Maimónides y el Milenario del Califato, así como el Tricentenario gongorino. Además, el 24 de julio de 1929, parte del casco antiguo fue incluido en el Tesoro Artístico Nacional y poco antes, el 8 de mayo de 1929, se inauguraba la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en la que Córdoba concurría con un pabellón, realizado por el arquitecto Carlos Sáenz de Santa María, que utilizó como lenguaje arquitectónico la mixtificación islámico-cristiana, concretada en la integración de dos monumentos más emblemáticos de la ciudad al respecto: La Mezquita y la Torre de la Iglesia de San Nicolás de la Villa, elementos configuradores de la imagen romántica de la ciudad. No hay que olvidar que la Exposición Iberoamericana engarza con la idea romántica de una exposición reflejo de lo propio y lo autóctono de cada país, intentando revalorizar el pasado de cada nación. De ahí, el frecuente uso de recursos de filiación pintoresca. Ello

queda patente en el carácter de la propia muestra y en el deseo de que cada país representara lo típico y tópico de su historia.

Todos ellos fueron homenajes al glorioso pasado de la urbe. El proceso de divulgación y recuperación del patrimonio arquitectónico y urbanístico se había llevado a cabo en la década de los veinte y culminó con la citada inclusión en el Tesoro Artístico Nacional. Las políticas de actuación en el casco histórico estuvieron dominadas por la ideología conservacionista en las que desempeñaron un importante papel los intereses económicos ligados a las actividades turísticas. Las intervenciones tuvieron un carácter epidérmico y fachadístico. Córdoba buscó con ellas convertirse en un elaborado producto del *typical spanish* / *typical andalusian*, acorde también con el programa ideológico de la dictadura de Primo de Rivera.

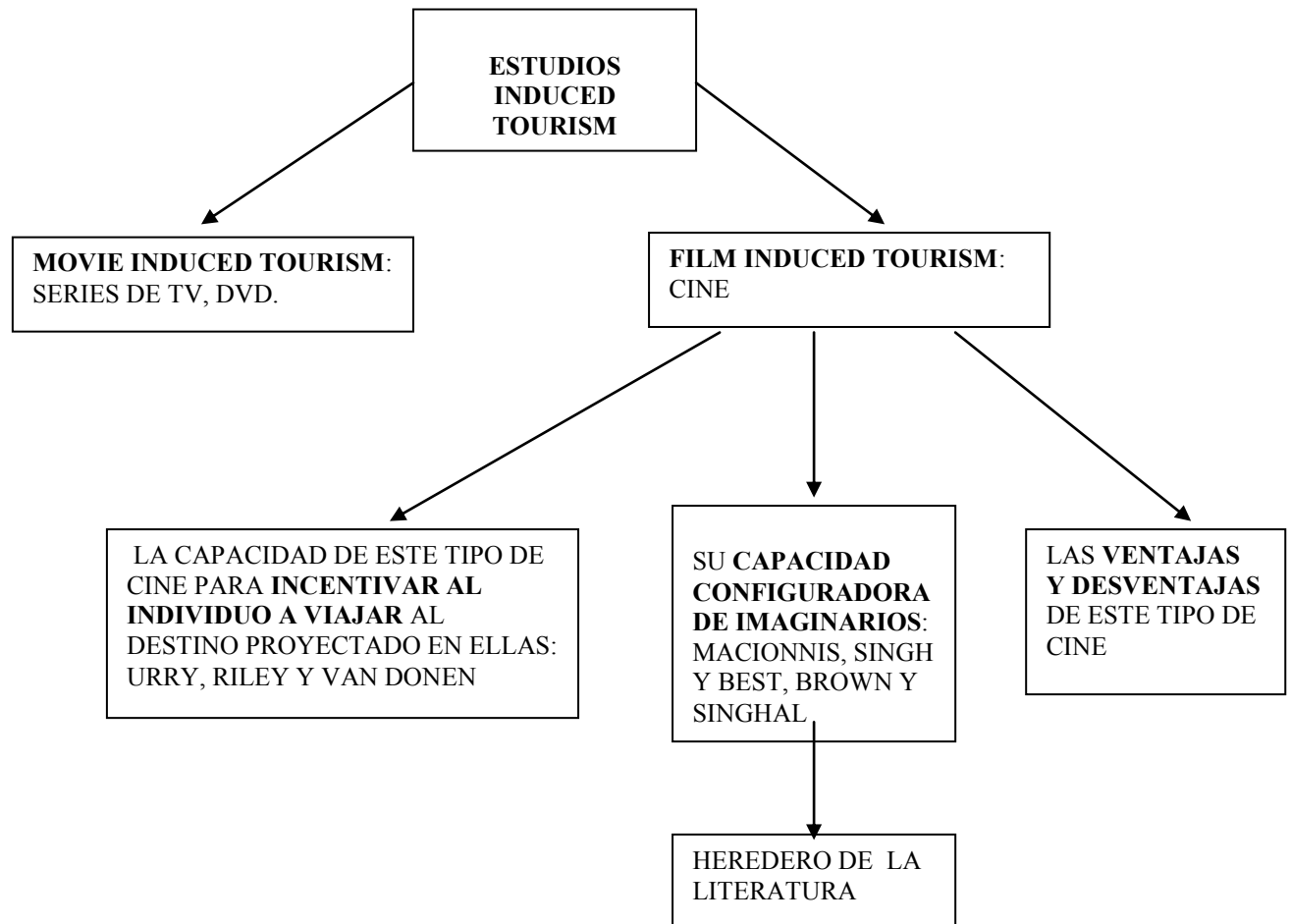
Se trataba de conservar el patrimonio heredado e incrementar su “aspecto típico, artístico y pintoresco característico de España”. Esa era la condición *sine qua non* que imponía el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 sobre Protección y Conservación de la Riqueza Artística para las inclusiones en el Tesoro Artístico Nacional. Córdoba lo hizo y consiguió el objetivo, incluso con carácter pionero, ya que fue el primer conjunto urbano español en incluirse en el Tesoro Artístico Nacional.

El resultado fue una Córdoba estereotipada, que recogió y difundió las películas estudiadas de la época.

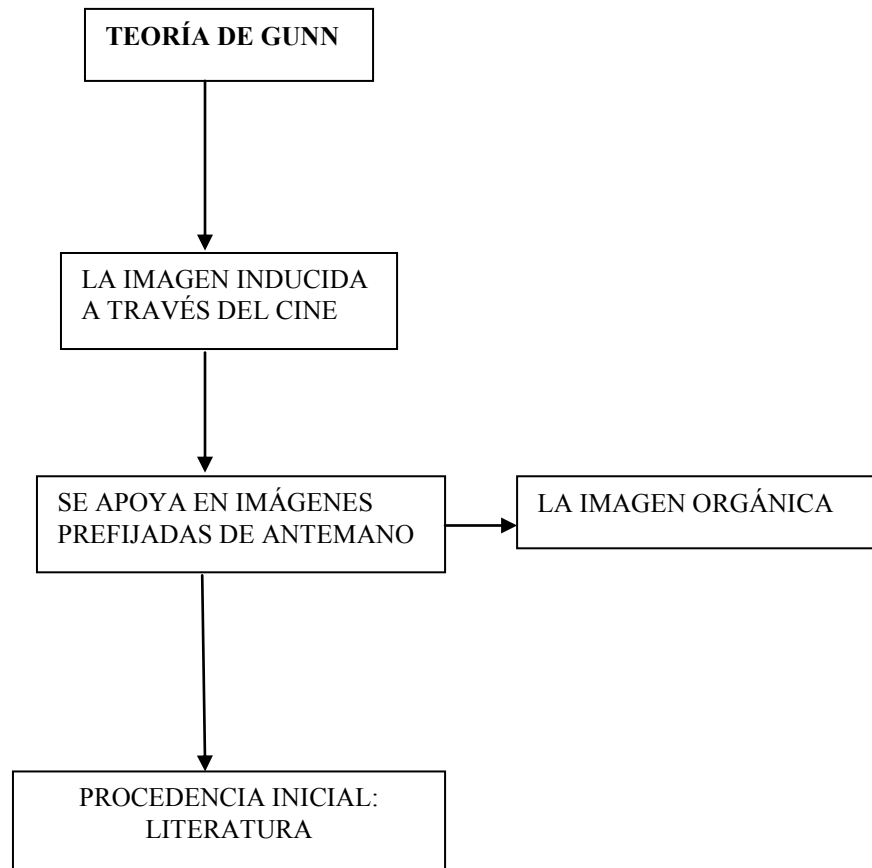
Ahora bien, la incorporación de las imágenes de la capital y su provincia en los filmes mudos analizados de los años veinte, mudo, fue más allá del proyecto meramente promocional de la ciudad para entrar de lleno en una finalidad turística, en sintonía con los intereses de la época.

Así, en *Carceleras*, *Rosario la Cortijera*, *La sin ventura* y *La hija del Corregidor* puede afirmarse que sus rodajes en paisajes o monumentos concretos cordobeses no obedece a meras razones estéticas, económicas o personales, sino a la intencionalidad premeditada de utilizar aquellos como reclamo para futuros turistas. Por lo tanto, estamos, en gran parte, en un caso de “turismo inducido a través del cine” que, según hemos constatado,

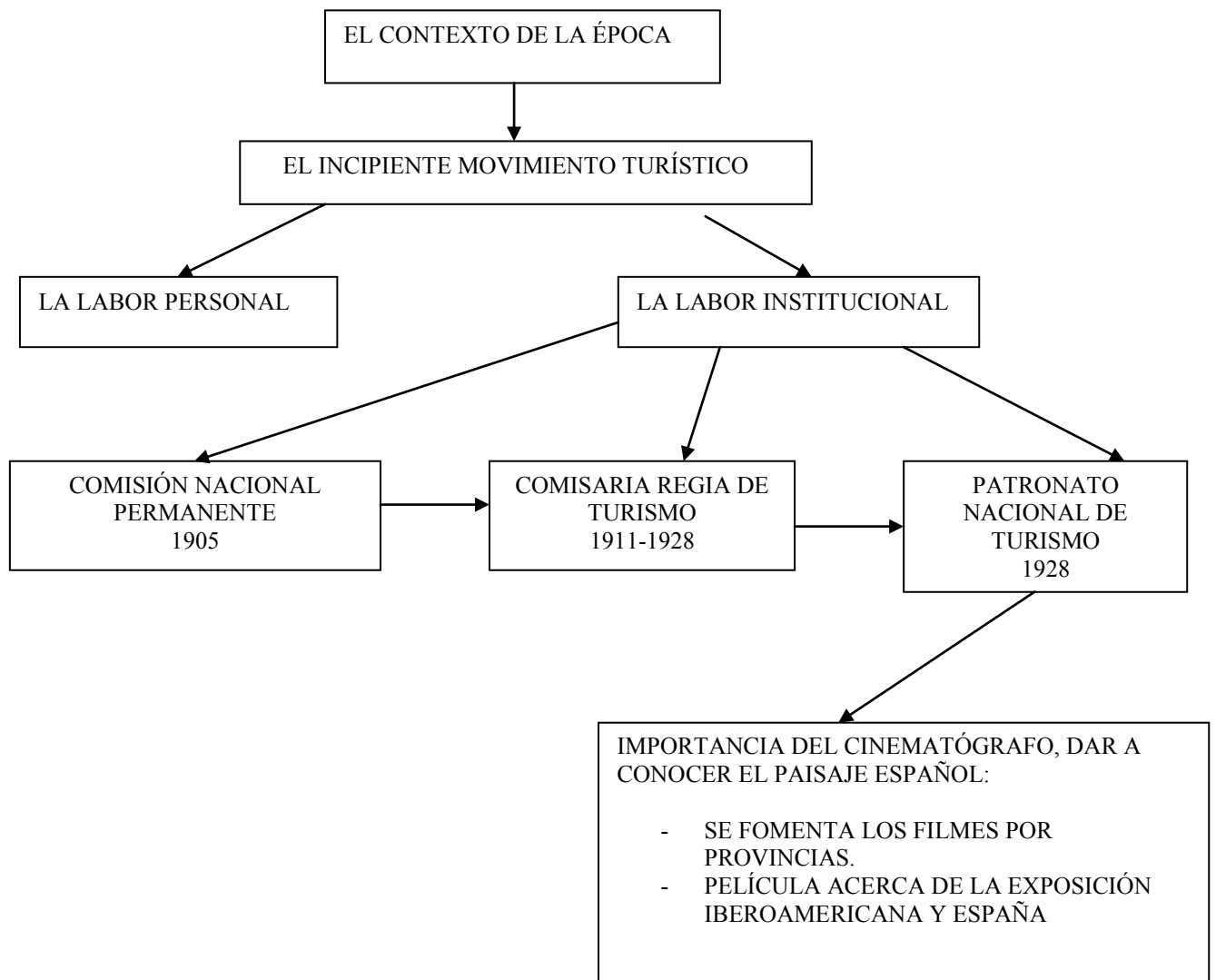
responde al siguiente esquema y aglutina las diversas teorías formuladas por los especialistas más reconocidos:



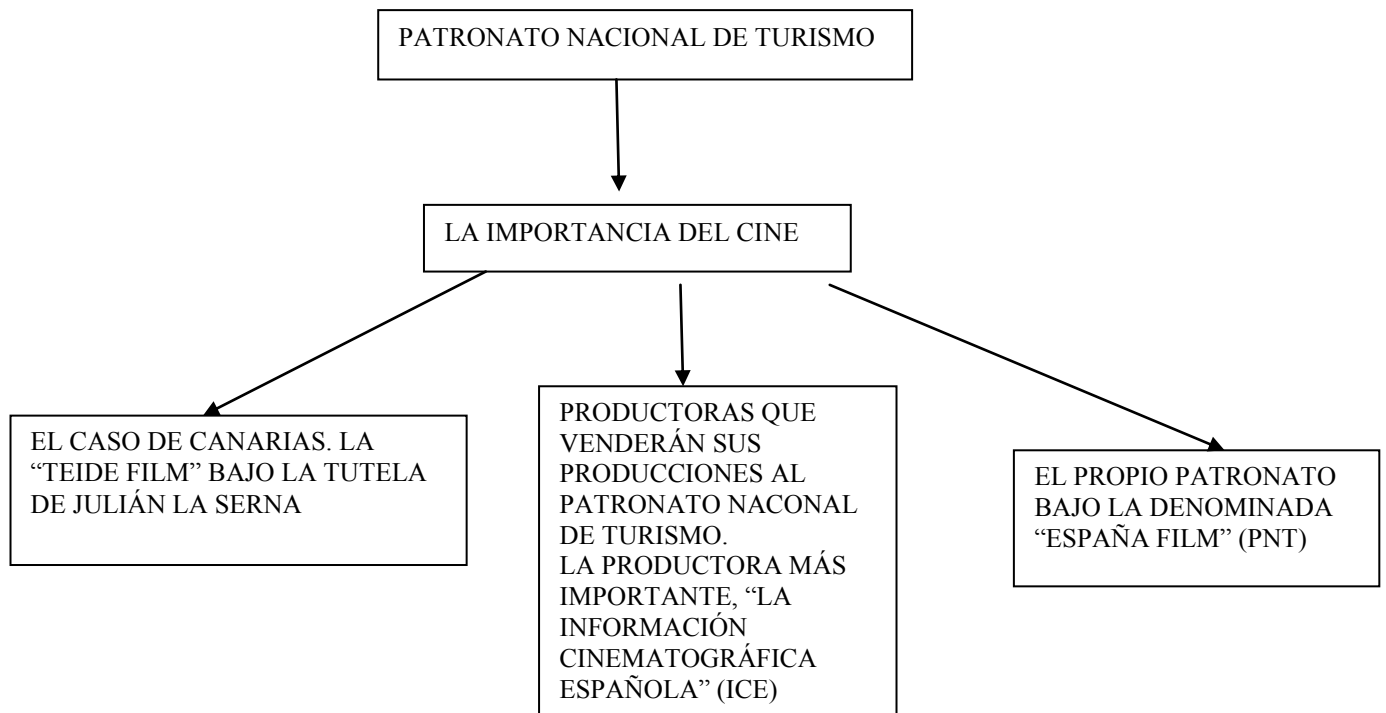
Nos hemos centrado en el corpus teórico, cuyo denominador común está en el estudio de los efectos que las películas de ficción tienen en la difusión y creación de una imagen de un destino determinado. Por este motivo, la línea de investigación que ha despertado mayor interés en nuestra investigación ha sido la elaborada por Gunn. A continuación, esquemáticamente, exponemos su teoría, desarrollada en la primera parte del trabajo:



Por otro lado, también, el análisis del contexto de la época nos ha servido para constatar la importancia que tuvo en que se diese dicho fenómeno en el cine español de los años veinte. Debido a que asistimos al incipiente movimiento turístico en España, respaldado institucionalmente con la creación de la Comisión Nacional Permanente en 1905 y, posteriormente, con la Comisaria Regia de Turismo (1911-1928) y el Patronato Nacional de Turismo (1928)

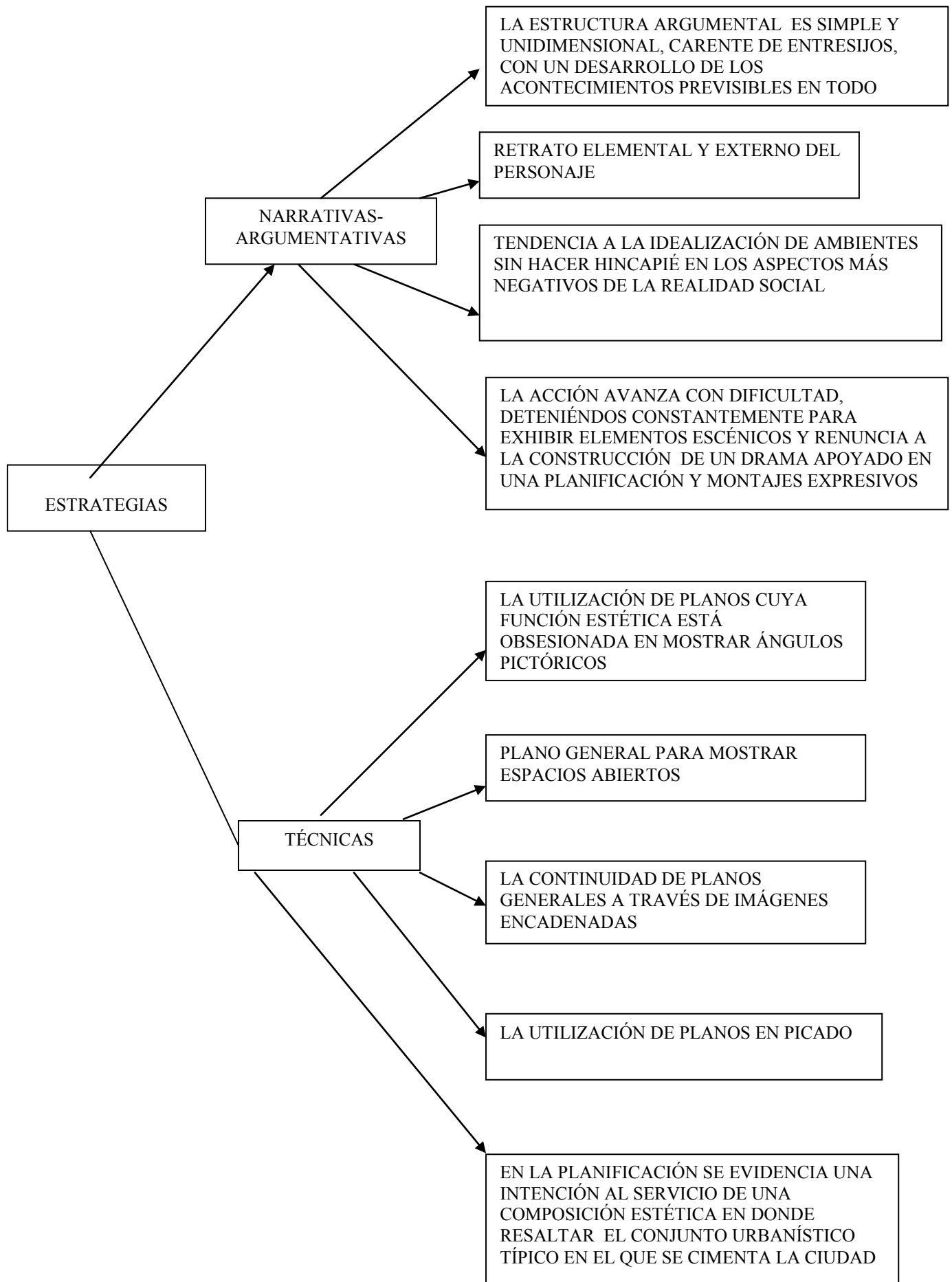


Hemos podido confirmar cómo fue el Patronato Nacional de Turismo, la primera institución pública que respaldó las iniciativas para promocionar España en el exterior a través del cine. Llevo a cabo numerosas estrategias al respecto. Las completaron las debidas a la iniciativa privada, que también se dieron en aquel tiempo. Algunas de las más destacadas se han expuesto ya en esta tesis y se resumen a continuación:



En definitiva, las películas de la década de los veinte analizadas evidencian que, respecto a los escenarios de Córdoba y la provincia, elegidos hay una selección y, por ello, responden siempre al imaginario romántico, creado por la literatura y desarrollado en las ilustraciones gráficas, fotografía y pintura. Tienen finalidad de promoción de la ciudad en el exterior y de atraer turistas.

Para cumplir con dichos objetivos, esos filmes debían reunir unas características narrativas y técnicas determinadas. Carceleras, Rosario la Cortijera, La sin ventura y La hija del Corregidor las tienen y estas pueden resumirse en una serie de aspectos, constatados en la presente investigación, que exponemos en el gráfico de la página siguiente. Es el empleo de estas estrategias lo que ha permitido la consecución de los propósitos de promoción de la ciudad y se su conversión en centro turístico.



Además, el cine español argumental de los años veinte que recrea Córdoba y su provincia, tiene otras peculiaridades:

Proyecta imágenes estereotipadas de la ciudad. Presenta una Córdoba vinculada al exclusivismo del tópico folklórico, esquematizada en sus monumentos - símbolos. Se limita a recoger una serie de escenarios fijos, a veces estacionales, empobreciendo una perspectiva más amplia del contexto urbano. Se empeña en mostrar los rincones más pintorescos e ignorar todo signo de progreso, contribuyendo a perpetuar ese imaginario y, en consecuencia, a consolidar la visión tradicional existente sobre Córdoba.

La visión tradicional de Córdoba que impone está sumergida en el pintorequismo mas radical, a pesar de que los ejemplos estudiados tienen un fuerte realismo visual y una ambientación cuidada. Lo pintoresco domina sobre cualquier aproximación realista.

El pintorequismo dominante encuentra su significado en la nostalgia y en la inmersión en un pasado lejano. Alumbra la mirada retrospectiva de la ciudad.

La Córdoba típica y tópica estaba ya larvada en la percepción y primera imagen que los viajeros extranjeros del siglo XIX formularon y definieron, pero en 1920-1930 se cristaliza, entre otras cuestiones, con las intervenciones en su patrimonio arquitectónico y urbanístico y se trasmite a través del cine. El cine muestra la imagen que la ciudad quiere ofrecer de sí misma en el exterior. Es una imagen figurada, que ha impulsado las operaciones de carácter conservador llevadas a cabo en aquel y proyectan también la literatura y las artes plásticas.

Córdoba mantuvo entonces una posición determinada ante su patrimonio arquitectónico y urbanístico para conseguir la tutela del mismo y la promoción cultural y turística de la ciudad y su entorno. La previsión de mantener y no renovar el patrimonio heredado fue su herramienta y las películas estudiadas de la época, su correa de transmisión. Siempre exhiben aquellas plazas, calles y construcciones conservadas que se esgrimían para conseguir la protección legal de sus bienes monumentales. En definitiva, lo más “típico, artístico y pintoresco característico de España”. Esa es otra de las cuestiones que hemos podido confirmar.

En todos los casos, aquellos primeros filmes “no hablados” desarrollan, según hemos comprobado, temáticas que se incluyen dentro del folklorismo más acérrimo y entre sus pretensiones se encuentran las de promoción turística y cultural, vinculadas al objetivo de difundir el patrimonio urbanístico y arquitectónico de la ciudad. Las imágenes no son inocentes, Cada película habla de una época y de una forma de ver el mundo. En las que hemos estudiado en el cuerpo central de esta tesis, Córdoba explota su potencial artístico como atractivo turístico. Los ideales que las generaron no fueron sucesos aislados, sino que se insertan dentro de un contexto general y, en concreto, en la serie de actuaciones que se realizaron en esta ciudad contemporáneamente y que culminaron en los finales de la década de los veinte. Como ya hemos dicho, es el momento en el que Córdoba se incluye en el Tesoro Artístico Nacional y se divulga su potencial cultural e histórico-artístico con motivo de la celebración del Milenario del Califato y la participación en la Exposición Iberoamérica de Sevilla.

Por lo tanto, las políticas arquitectónicas y urbanísticas desarrolladas entonces se centraron en preservar el carácter tradicional de la población, por la importancia y repercusión que tiene de cara al incipiente movimiento turístico nacional e internacional, propiciado por las mejoras en las comunicaciones y los transportes.

En los planteamientos urbanísticos posteriores ha seguido primando el casticismo y el monumentalismo historicista. El casco histórico de Córdoba continua ofreciendo su imagen tradicional. Ese es su mejor reclamo turístico. Tal vez por ello, las películas posteriores rodadas en la capital, que hemos incluido en la parte final de esta tesis, siguen haciendo uso y abuso de los mismos espacios y monumentos, según se ha podido constatar, y continúan reforzando los estereotipos nacidos en el romanticismo. Pero, los objetivos se difuminan, surgen divergencias entre ellas y caben ya diversas posibilidades. Así:

- Unas lo hacen con fines promocionales o turísticos. Serían, en ese sentido, las más cercanas a las que hemos estudiado en el corpus central de la presente tesis, es decir a aquellas producidas entre 1922 y 1926.

- Otras, simplemente para contextualizar un ambiente andalusí, que radica en la narración, y en cuyo caso los espacios urbanos y las construcciones son unos protagonistas más de la trama y un telón de fondo al argumento.
- Finalmente, la elección de las localizaciones, aun siendo las tradicionales, puede responder también a razones estéticas o económicas, lo que es más corriente en películas que transcurren en el medio rural.

Ahora bien en todos los filmes, antes y después, en la época muda o sonora, más antiguos o más recientes, que ha recreado la ciudad de Córdoba y su provincia exhiben igual imagen de las mismas, estereotipada y repetida, que ha tenido su correlato en la literatura, en la ilustración, en la fotografía y en la pintura costumbrista.

6. BIBLIOGRAFÍA.

6.1 LIBROS, CAPITULOS DE LIBROS Y ARTÍCULOS

-AA.VV.: *V Congreso Internacional de Turismo de la Federación de los Sindicatos de Iniciativas Franco- Hispano- Portugués, bajo el Patronato de S.M. el Rey y organizado por la Asociación de Propaganda de Madrid*. Memoria General, Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1913.

-AA.VV.: *Historia ilustrada del cine español*, Madrid: Planeta, 1985.

-AA.VV.: *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, Málaga: Diputación Provincial, 1987.

-AA.VV.: *Arquitectura teatral y cinematográfica: Andalucía 1800-1900*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Dirección General de Fomento y Promoción Cultural, 1990.

-AA.VV.: *Cine mudo español: un primer acercamiento a la investigación*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991.

-AA.VV.: *Cartografía y fotografía de un siglo de urbanismo 1851- 1958*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Gerencia de urbanismo, 1994.

-AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995.

-AA.VV.: *Córdoba entre dos siglos*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1995.

-AA.VV.: *Córdoba patrimonio cultural de la humanidad: una aproximación geográfica*, Córdoba: Gerencia de Urbanismo, Ayuntamiento de Córdoba, 1996.

-AA.VV.: *Libro homenaje a José Altabella*, Madrid: Alianza editorial, 1997.

-AA.VV.: *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Oviedo: Ediciones Trea, 1997.

-AA.VV.: *50 años del turismo español. Un análisis histórico y estructural*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., Escuela oficial de Turismo, 1999.

- AA.VV.: *La Generación del 98. Relectura de textos*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999.

-AA.VV.: *Andalucía, una civilización para el cine*, Sevilla: Padilla Libros, 2001

-AA.VV.: *Aventura del viaje: Aventura del arte*, Castelló: Universitat Jaume I, 2001.

-AA.VV.: *España marca cultura: De Altamira a las marcas renombradas*, Madrid: Asociación de Marcas Renombradas Españolas, 2005.

-AA.VV.: *Cinema i teatre: influències i contagia*, Girona: Ajuntamen de Girona, 2006.

-ABRIL, M. y VALLE-INCLÁN, R. *Julio Romero de Torres*. Madrid: Tipografía Artística, 1922.

-AA.VV.: *Tiempo de feria: historia y carteles de las ferias de Córdoba*, Córdoba: Diario de Córdoba, 2007.

-AFINOQUÉNOVA, E.: “El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España” en DEL REY REGUILLO, A. (ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia: Prosopopeya, 2007.

-ALTMAN, I. y WOHLWILL, J.: *Behaviour and the Natural Environment*, New York: Plenum Press, 1983.

-AMADOR DE LOS RÍOS, J.: “Recuerdos de Córdoba” en *El Laberinto*, nº 20, 30 de junio de 1845.

-AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Inscripciones árabes de Córdoba, precedidas de un estudio histórico- crítico de la Mezquita- Aljama*, Madrid: Imprenta de Fortanet, 1879.

-AMDERECK, K.: "Turismo inducido por el cine por Sue Beeton" en *Annals of Tourism research*, nº 8, 2006.

-AMENDOLA, G.: *La ciudad postmoderna*, Madrid: Celeste ediciones, 2000.

-AMICIS, E.: *España. Impresiones de un viaje hecho durante el reinado de D. Amadeo*, Barcelona: Biblioteca Maucchi, 1985.

-AMORÓS, A. y DíEZ BORQUE, J.M^a (coords.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999.

-AUGÉ, M.: *El viaje imposible: El turismo y sus imágenes*, Barcelona: Gedisa, 1998.

-BACLAR, D 'ÁLBE, L.A.: *Souvenirs pittoresques du général D'Albe*, París: Engelmann, 2 VOL, 1819-1822.

-BATLLÓ, J.: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

-BARBER, S.: *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

-BARRIENTOS BUENO, M.: *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906). De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 2006.

-BAYÓN, F. (coord.): *50 años del turismo español. Un análisis histórico y estructural*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1999

-BAYÓN MARINÉ, F. y FERNÁNDEZ FUSTER, L.: "Los orígenes" en BAYÓN, F. (coord.): *50 años del turismo español. Un análisis histórico y estructural*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1999.

-BEETON, S.: *Film- induced tourism*, Clevedon: Channlel View Publications, 2005

-BEETON, S.: "Recapitilizing the image: demarketing undesired film-induced images".
TTRA. Travel And Tourism research association. www.ttra.com/pub/uploads/034.pdf,

-BELLIDO GANT, M. L.: *Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929*, Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2001.

-BENET, V.J.: "Miradas itinerantes" en AA.VV.: *Aventura del viaje: Aventura del arte*, Castelló: Universitat Jaume I, 2001.

-BERNAL RODRÍGUEZ, M.: *La Andalucía de los libros de viaje del siglo XIX*, Sevilla: editorial Padilla Libros, 1994.

-BERRIATÚA, L. "Currito de la Cruz (1925)", en SÁNCHEZ MILLÁN, A.: (ed.): *Centenario del Cine I. Homenaje a la Filmoteca Española*, Huesca-Zaragoza: XXII Festival de Cine de Huesca - Ibercaja, Obra Social y Cultural, 1994.

-BERTHIER, N. y SEGUIN, J.C. (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

-BOLAN, P. & DAVIDSON, K.: *Film Induced Tourism in Ireland: Exploring the Potential Tourism & Hospitality in Ireland Conference*, Ulster: University of Ulster, 2005.

-BORAU, J.L.: "Elementos para un análisis del cine español de los años veinte" en *D'Art*, nº 11, 1985.

-BORAU, J.L.: *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza editorial, 1998.

-BROWN, W. y SINGHAL, A.: "Media and Prosocial Messages" en *Journal of Popular Film and Television*, nº 21, 1993.

-BURCH, N.: *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.

-BUSCH, J.: “¿Qué orientación debe darse a la producción cinematográfica nacional?” en *La Pantalla*, nº 62, 1929.

-BUTLER, R.: “Literature as an influence in shaping the image of tourist destinations” en MARSH, J.S. (ed.): *Canadian studies of Parks Recreation and Tourism in Foreign Lands*, Canada: Department of Geography Trent University, 1986.

-BUTLER, R.W. y HALL, C.M.: “Imaging and reimagining of rural areas” en BUTLER, R., HALL, C.M. y JENKINS (eds.): *Tourism and recreation in rural areas*, Chister: Wiley & Sons, 1998.

-BUSBY, G. Y KLUG, J.: “Movie induced tourism: The Challange of measurement and other issues” en *Journal of Vacation Marketing*, nº 4, 2001.

-CABELLO LAPIEDRA, L.M.: “Córdoba gráfica” en *Córdoba gráfica*. Revista popular, año I, nº 15, 15 de mayo de 1925.

-CABRERO, J.A.: *Historia de la cinematografía española 1896-1949*, Madrid: Gráficas Cinema. 1949.

-CABRONERO Y ROMERO, M.: *Guía de Córdoba y su provincia para 1891 y 1892*, Córdoba: Imprenta y Papelería Catalana, 1891.

-CAL, R.: “Apuntes sobre algunos documentales cinematográficos de propaganda de Estado durante el reinado de Alfonso XIII, en AA.VV.: *Libro homenaje a José Altabella*, Madrid: Alianza editorial, 1997.

-CAL, R.: “La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo” en *Historia y comunicación social*, nº 2, 1997.

-CAL, R.: “La propaganda del turismo en España. Primeras organizaciones” en *Historia y comunicación social*, nº 2, 1997.

-CAMARERO GOMEZ, G.: *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y Bibliografía*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Universidad de Alicante, 2006.

-CAMARERO GÓMEZ, G.: *Las aportaciones literarias en el cine español*, II Congreso Internacional y XXX Asamblea General de ALDEEU (Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en EE.UU) / Spanish Professionals in America. Scholof Global Management. Phoenix, Glendale, Arizona (EE.UU), 2010. En prensa.

-CAMARERO GÓMEZ, G.: “Las versiones filmicas de zarzuelas en el marco del pintoquesquismo español de los años veinte” en AA.VV.: *Cinema i teatre: influències i contagia*, Girona: Museu de Girona - Ajuntamen de Girona, 2006.

-CAMARERO GOMEZ, G.: “Madrid en la pantalla: De la construcción a la disolución del mito”, en SALVADOR VENTURA, F. (ed): *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Intramar ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2011.

-CAMPORESI, V.: “La españolada histórica en imágenes” en YRAOLA, A.: *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

-CANOGAR, D.: *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*, Madrid: El Viso, 2000.

-CAO, M^a V., HERNÁNDEZ, J., PLASENCIA, R. y SALINAS, M.A.: *El cine visto por los antropólogos*, Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

-CARBONELL, A.: *Guía artística de Córdoba*, Madrid: Instituto Geológico de España, 1926

- CASTEJÓN, R.: *Guía de Córdoba*, 1930. Edición facsímil 1991. Madrid: Patronato Municipal de Turismo.

-CASTILLO ALGUACIL. E.: “La visita de un turista” en *La Voz*, 1927.

-CASTRO CASTILLO, M^a R.: *Manifestaciones artísticas a través del Diario de Córdoba entre los años 1890-1936*, Córdoba: Publicaciones Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, 2003.

-CEBOLLADA, P.: *Segundo de Chomón*, Teruel: Instituto Municipal de Estudios Turolenses, 1986.

-CANOVAS BELCHÍ, J.: *El cine en Madrid (1919- 1930). Hacia una búsqueda de una identidad nacional*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Murcia, 1990.

-CÁNOVAS BELCHÍ, J.: "El cine mudo madrileño". *Cuadernos de la Academia*, nº 1 ("Un siglo de cine español"). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997.

-CÁNOVAS BELCHÍ, J.: "Carceleras (1922)", en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.

-CÁNOVAS BELCHÍ, J.: "Ecos del anteayer. El cine histórico español de los años veinte". *Cuadernos de la Academia*, nº 6 ("Ficciones históricas") Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999.

-CÁNOVAS BELCHÍ, J.: "La Atlántida S.A.C.E. y otros estudios madrileños en los años veinte". *Cuadernos de la Academia*, nº 10 ("Los estudios cinematográficos españoles"). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

-CÁNOVAS BELCHÍ, J.: "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", en *Cine, nación y nacionalidades en España*, BERTHIER, N. y SEGUIN, J.C. (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

-CAPARRÓS LERA, J. M^a.: *Memoria de dos pioneros: Frutuós Gelabert y Francisco Elías*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e hispanoamericanas, 1992.

-CAPARRÓS LERA, J.M^a.: “El cine mudo” en *Historia general de España y América*, T. XVI, Madrid: Rialp, 1986.

-CAPARRÓS LERA, J.M^a.: *Historia del cine español*, Madrid: T&B editores, 2007.

-CAPARROS LERA, J. M^a.: *Woody Allen, barcelonés accidental*, Madrid: Encuentros, 2008.

-CARLOS FERNÁNDEZ, M.: *Hacia un cine andaluz*, Algeciras: Colección Viento y Agua, 1985.

-CARO BAROJA, J.: *El mito del carácter nacional*, Madrid: Caro Raggio, 2004.

-GARÓFANO, R.: *Los espectáculos visuales del siglo XIX. El pre-cine en Cádiz*, Cádiz: Edición Quórum Editores, 2007.

-CASARES REDICIO, E.: “Teatro musical: zarzuela, tonadilla, opera y revista”, en AMORÓS, A. y DÍEZ BORQUE, J.M^a. (Coords). *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999.

-CASSETTI, F. y DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1996,

-CASTILLO ALGUACIL. E.: “La visita de un turista” en *La Voz*, 28 de abril de 1927,

-CASTRO CASTILLO, M^a R.: *Diario de Córdoba. Manifestaciones artísticas a través del Diario Córdoba entre los años 1890- 1936*, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2003.

-CLAVER ESTEBAN, J.M^a.: *El cine en Andalucía durante la Guerra Civil*, Sevilla: Fundación Blas Infante, 2000.

-COHEN, J.: *Promotion of overseas tourism through media fiction in tourism services and marketing: Advances in theory and practice proceedings of the special conference on tourism*, Cleveland: TTRA, Travel And Tourism research association, 1986

- COHEN, J.: “Promotion of overseas Tourism through media fiction” en JOSEPH, W.B. y MOUTINHO, L.: *Tourism Services Marketing: Advances in Theory and Practice*, OH: Association and Cleveland State University, 1986.

-COLMENA, E.: *La historia de Andalucía en la pantalla*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2000.

-COLON PERALES, C.: *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla (1896-1928)*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

-COLON PERALES, C.: *El Cine en Sevilla. 1929-1950. De la Exposición y la llegada del sonoro a la posguerra*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Madrid, 1983.

-COLON PERALES, C.: *Imagen de Sevilla*. Madrid: El País -Aguilar, 1991.

-COLON PERALES, C.: *Sevilla, ciudad del deseo (de Pierre Louys a Joseph Von Sternberg)*, Sevilla: El ojo andaluz, 1993.

-CORBALÁN TORRES, R. *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1998.

-CORDIER, A.: *A Travers la France L'Italie La Suisse et La Espagne*, París:J. Vermot et Cie, Libraires éditeurs, 1852.

-CORNEJO NIETO C; MORAN SÁEZ, J y PRADA TRIGO, J. (coords.): *Ciudad, Territorio y Paisaje. Reflexiones para un debate multidisciplinar*, Madrid: CSIC, 2010.

-CROMPTON, J.: "An assessment of the image of Mexico as a Vacation Destination and the influence of Geographical Location upon that Image" en *Journal of Travel Research*, nº 17, 1979.

-CROY, W.G. y WALKER, R.: "Rural tourism and film: issues for strategic regional development" en HALL, D., ROBERT, L. y MITCHELL, M. (eds): *New directions in rural tourism*, Aldershot: Ashgate, 2003.

-CUENCA TORIBIO, J.M.: *Andalucía. Historia de un pueblo*, Madrid: Espasa- Calpe, 1984.

-CUENCA TORIBIO, J.M.: *Historia de Córdoba*, Córdoba: Publicaciones de Librería Luque, 1993.

-DANN, G.M.: Tourist images of a destination of a destination: An alternative Analysis en FESENMAIER, D.R., O'LEARY, J.T. y UYSAL, M.: *Recent advances in tourism marketing research*, New York: The Haworth Press, 1996.

-DE CÓRDOBA, J.L.: *Córdoba en la historia del toreo*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.

-DE LA PLATA, J. *Los orígenes del cine en Jerez: en el centenario del Cinematógrafo*, Cádiz: Delegación Provincial de la Junta de Andalucía, Junta de Andalucía, 1996.

-DE LASA, J. F.: *El món de Fructuós Gelabert*, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1988.

-DEL REY REGUILLO, A.: *Modos de representación en el cine español de los años veinte. Cuatro ejemplos significativos*, Valencia: Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, tesis inédita, 1997.

-DEL REY REGUILLO, A.: *El cine español de los años veinte: una identidad negada*, Valencia: Episteme, 1998.

-DEL REY REGUILLO, A.: “Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español” en DEL REY REGUILLO, A. (ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia: Prosopopeya, 2007.

-DEL REY REGUILLO, A. (ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia: Prosopopeya, 2007.

-DONOSO GUERRERO, R.: “El Museo romántico” en Revista *Villa de Madrid* nº 199, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1989.

-FALQUINA, A.: *Vida y filmografía de Fructuoso Gelabert*, Madrid: Taurus, 1974.

-FAKEYE, P.C. & CROMPTON, J.L.: “Image difference between prospective, first-time and repeat visitors to the lower Rio Grande Valley” en *Journal of Travel Research*, nº 30, 1991.

-FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *La obra de Benito Perojo*, Madrid: Documentos para la historia del cine español, suplemento al programa del Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, 1949.

-FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *La obra de José Buchs*, Madrid: Documentos para la historia del cine español, suplemento al programa de Cineclub del Círculo de Escritores Cinematográficos, 1949.

-FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *Fructuoso Gelabert, fundador de la cinematografía española*, Madrid: Filmoteca Nacional, 1957.

-FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*, Madrid: Filmoteca Nacional, 1959.

-FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián: XI Festival Internacional del Cine, 1963.

-FERNÁNDEZ CUENCA, C.: *Segundo de Chomón. Maestro de la fantasía y de la técnica*, Madrid: Editorial Nacional, 1972.

-FESENMAIER, D.R., O'LEARY, J.T. y UYSAL, M.: *Recent advances in tourism marketing research*, New York: The Haworth Press, 1996.

-FROST, W., CROY, G. y BEETON, S. (eds.): *International Tourism and Media Conference Proceedings*, Melbourne: Tourism Research Unit, Monash University, 2004.

-FRASER, G.: *The Hollywood history of the world*, London: Michael Joseph, 1998.

-FREIXEES SAURI, J. (ed.): *Guía de la industria y el comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo*, Barcelona: Arte y Cinematografía, 1924.

-FUSSELL, P.: *Abroad: British literary traveling between the wars*, New York: Oxford University Press, 1980.

-GÁMIR ORUETA, A. y MANUEL VALDÉS, C.: "Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas" en el *Boletín de la A.G.E.*, nº 45, 2007.

-GARCIA DE DUEÑAS, J. y GOROSTIZA, J. (eds.): "Esplendor de los estudios". *Cuadernos de la Academia*, nº 10 ("Los estudios cinematográficos españoles"). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

-GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C.: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona: Ariel, 2002.

-GARCÍA PARODY, M.A.: *Córdoba en el primer tercio del siglo XX: crisis y conflictividad*, Baena: Hesperido, VIII Congreso de Profesores- Investigadores, 1989.

-GARCÍA VERDUGO, F.R.: “Los inicios del pensamiento conservacionista del casco histórico de Córdoba” en AA.VV.: *Córdoba patrimonio cultural de la humanidad: una aproximación geográfica*, Córdoba: Gerencia de Urbanismo, Ayuntamiento de Córdoba, 1996.

-GARCIRRUBIO, C.: “El cine, agente de turismo” en *Vértigo*, nº 12, 1995.

-GAROFANO, R. *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen (1896-1930)*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1986.

-GARÓFANO, R.: *Los espectáculos visuales del siglo XIX. El pre- cine en Cádiz*, Cádiz: Edición Quórum Editores, 2007.

-GARTNER, W.C.: “Temporal influence on image change” en *Annals of Tourism Research*, nº 13, 1986.

-GARTNER, W.G.: “Tourism Images: Attribute Measurement of State Tourism Products using Multi- dimensional Scaling Techniques” en *Journal of Travel Research*, nº 28, 1989.

-GARTNER, W.C.: “Image formation process” en *Journal of Travel and Tourism Marketing*, nº 2, 1993.

-GARTNER, W. y HUNT, J.: “An analysis of state image change over a twelve year period 1971-1983” en *Journal of Travel Research*, nº 26, 1987.

-GAUTIER, T. : *Voyage en Espagne*, Paris: Nouvelle, 1865.

-GÓMEZ MESA, L.: “Historia del cine mudo español” en *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, nº 58, 1986.

-GÓMEZ- MORENO, M.E.: *Guía del Museo Romántico*, Madrid: Fundaciones Vega-Inclán, 1970.

-GÓMEZ MENDOZA, J. y ORTEGA CANTERO, N. (coords.): *Viajeros y paisajes*, Madrid: Alianza editorial.

-GONZÁLEZ LÓPEZ, P.: “El cine mudo en Barcelona”. *Cuadernos de la Academia*, nº 1 (“Un siglo de cine español”). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997.

-GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS BELCHÍ, J.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921-1930*, Madrid: Filmoteca Española, 1993.

-GONZÁLEZ MONCLUS, A. “Cine y paisaje geográfico” en *Tiempo y Tierra*, nº 1, Madrid: Asociación Española del Profesorado de Historia y Geografía, 1995.

-GONZÁLEZ PÉREZ, A.J.: *La mezquita de plata. Un siglo de fotógrafos y fotografías de Córdoba 1840-1939*. Córdoba: Córdoba: Publicaciones Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, 2007.

-GORDILLO ÁLVAREZ, I.: “LA duquesa de Benamejí de Luis Lucía” en UTRERA, R. (ed.): *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla: Padilla Libros, 1999.

-GOROSTIZA, J.: *Directores artísticos del cine español*, Madrid: Filmoteca Española, 1997.

-GRABURN, N.H.: “Tourism: The sacred Journey” en SMITH, VL: (ed.): *Hots and guest: the anthropology of tourism*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1989.

-GUBERN, R.: *El cine sonoro en la II República 1929- 1936*, Barcelona: Lumen, 1977.

-GUBERN, R.: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid: Filmoteca Española, 1994.

-GUBERN, R.: “Los difíciles inicios” en AA.VV.: *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Oviedo: Ediciones Trea, 1997.

-GUBERN, R.: *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*, Girona: Museo del Cinema, Ajuntament de Girona. 2004.

-GUNN, C.: *Vacationscape: Designing Tourist Environments*, Austin: University of Texas, 1972.

HALL, D., ROBERT, L. y MITCHELL, M. (eds.): *New directions in rural tourism*, Aldershot: Ashgate, 2003.

-HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: *Turismo Inducido. La configuración de la imagen turística de Sevilla a través del cine comercial*. Congreso Internacional: Patrimonio, Desarrollo Rural y Turístico en el Siglo XXI. Sevilla, Escuela Universitaria Francisco Maldonado de Osuna. Vol. 2. 2004.

-HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: “El cine visto por los antropólogos” en CAO, M^a V., HERNÁNDEZ, J., PLASENCIA, R. y SALINAS, M.A.: *El cine visto por los antropólogos*, Lima: Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

-HUNT, J.D.: “Image as a factor in tourism Development” en *Journal of Travel Research*, nº 13, 1975.

-HYOUNGGON, K. y RICHARDSON, S.L.: “Motion picture impacts on destination images” en *Annals of Tourism Research*, nº 30, 2003.

-JAÉN MÓRENTE, A.: *El problema artístico de la ciudad*, Córdoba: Imprenta Moderna, 1922.

-JIMÉNEZ LORA, A.: “El Turismo a través de las películas” en *Andalucía. Revista Ilustrada*, nº 7, 1925.

-JOSEPH, W.B. y MOUTINHO, L.: *Tourism Services Marketing: Advances in Theory and Practice*, OH: Association and Cleveland State University, 1986.

-JURADO ARROYO, R.: *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*, Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1997.

-JURADO ARROYO, R.: *El cine en Córdoba durante el Franquismo*, Córdoba: Diputación de Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Filmoteca de Andalucía, 2003

-LABANYI, J.: *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, 2003

-LAFUENTE, F.: “La cultura como marca renombrada” en AA.VV.: *España marca cultura: De Altamira a las marcas renombradas*, Madrid: Asociación de Marcas Renombradas Españolas, 2005.

-LARA VALLE, J.J. y GARCIA RUIZ, A.L. : “Cine y patrimonio urbano. Granada en el imaginario del celuloide”, en CORNEJO NIETO C; MORAN SÁEZ, J y PRADA TRIGO, J. (coords): *Ciudad, Territorio y Paisaje. Reflexiones para un debate multidisciplinar*, Madrid: CSIC, 2010.

-LAVAUUR, L.: “Turismo de entreguerras 1919- 1929” en *Estudios turísticos*, nº 67, año 1980.

-LEIRA, C.: “Una pequeña charla sobre *Carceleras*”, *Arte y Cinematografía*, s/n, 1932.

-LETAMENDI, J.: *Aportaciones a los orígenes del cine español*, Barcelona: Royal Books, 1996.

-LETAMENDI, J. y SEGUIN, J.C.: “Los orígenes del cine español”. *Cuadernos de la Academia*, nº 1 (“Un siglo de cine español”). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997.

-LLINÁS, F.: *Directores de fotografía del cine español*, Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989.

-LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *Evolución urbana de Córdoba y los pueblos campiñeses*, Córdoba: Diputación Provincial, 1981.

-LÓPEZ ONTIVEROS, A.: “El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos: creación y pervivencia del mito andaluz desde una perspectiva geográfica” en GÓMEZ MENDOZA, J. y ORTEGA CANTERO, N. (coords.): *Viajeros y paisajes*, Madrid: Alianza editorial, 1988.

-LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *La imagen geográfica de Córdoba y su provincia en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1991.

-LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *La feria de los Discretos de Pío Baroja*, Córdoba: Universidad de Córdoba, -Servicio de Publicaciones, 2001.

-MACCANNEL, D.: *The tourist: a new theory of the leisure class*, New York: Schocken Books, 1976.

-MACCANNEL, D.: “Staged authenticity: arrangements of social space in tourism settings” en *American Journal of sociology*, nº 79, 1976.

-MACINNIS, D y PRICE, L.: “The Role of Imagery in Information Processing: Review and Extensions” en *Journal of Consumer Research*, nº 13, 1987.

-MACIONIS, N.: "Understanding the Film- Induced" en FROST, W., CROY, G. y BEETON, S. (eds.): *International Tourism and Media Conference Proceedings*, Melbourne: Tourism Research Unit, Monash University, 2004.

-MACKAY, K. J., y FESENMAIER, D.R.: "Pictorial element of destination image formation", *Annals of tourism research*, nº 24, 1997.

-MACLELLAN, R. y SMITH, R. (eds.): *Tourism in Scotland*, London: International Thomson Business Press, 1998.

-MACKENZIE, A.S.: *A year in Spain by a young American*, Boston: Hilliard, Grau, Little and Wilkins, 1829.

-MADOZ, P.: *Diccionario geográfico estadístico histórico de España, y sus posesiones de Ultramar* Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti 1845-1850.

-MADRAZO, P.: *El estilo mudéjar en la arquitectura*, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1872.

-MADRAZO, P.: *Córdoba*, Barcelona: editorial de Daniel Cortezo, 1884.

-MAINER, J.C.: *La edad de plata (1902- 1939). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1983.

MÁRQUEZ ÚBEDA, J.: *Almería, plató de cine*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1999.

-MARSH, J.S. (ed.): *Canadian studies of Parks Recreation and Tourism in Foreign Lands*, Canada: Department of Geography Trent University, 1986.

-MARTÍN LÓPEZ, C.: "Análisis urbanístico del entrono de la Mezquita- Catedral de Córdoba, declarado patrimonio Cultural de la Humanidad" en AA.VV.: *Córdoba*,

patrimonio cultural de la Humanidad: una aproximación geográfica, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Gerencia de Urbanismo, 1996.

-MARTÍNEZ, J.: *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*, Madrid: Filmoteca Española, 1992.

-MARTÍNEZ EXPÓSITO, A.: “De la promoción turística a la conciencia de marca: La marca-ciudad en el cine español contemporáneo” en TORRES POU, J y JUAN NAVARRO, S.: *La ciudad en la literatura y el cine. Aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español*, Barcelona, PPU, 2009.

-MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, B.: *Córdoba en el cine*, Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1991.

-MÉNDEZ DOMÍNGUEZ, M.: “Hollywood les presenta: Andalucía” en AA.VV.: *Andalucía, una civilización para el cine*, Sevilla: Padilla Libros, 2001.

-MENDEZ- LEITE, F.: *Historia del cine español*, Madrid: Rialp, 1965.

-MENÉNDEZ ROBLES, M.L.: *El marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid: Secretaría General de Turismo, 2006.

-MERINO DE CÁCERES, J.M.: “El exilio del Monasterio de Santa María de Sacramenia” en *Estudios Segovianos*, nº 85, Segovia, 1978.

-MERINO DE CÁCERES, J.M.: *Arthur Byne y los monumentos extrañados: Ovila y Sacramenia*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid, 1984

-MERINO DE CÁCERES, J.M.: “Ovila: el desdichado final de un monasterio alcarreño” en *Wad- al- Hayara*, nº 12, Guadalajara, 1985.

-MERINO DE CÁCERES, J.M.: “En el centenario de la muerte de Arthur Byne” en *Academia*, nº 61, Madrid, 1985.

- MICKENZIE, A.I. y MICKENZIE, S.: *Doune postcards from the past*, Stirling: University of Stirling, Editorial Board, 1988.
- MINGUET BATLLORI, J.M.: *Paisaje (s) del cine mudo en España*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2008.
- MONTIS ROMERO, R.: *Notas cordobesas: Recuerdos del pasado*, Córdoba: Imprenta del Diario de Córdoba, 1911- 1930.
- MORENO GARRIDO, A.: *Turismo y nación: La definición de la identidad nacional a través de los símbolos turísticos (España 1908- 1919)*, Madrid: Universidad Complutense, Tesis doctoral inédita, 2004.
- MORENO GARRIDO, A.: *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid: editorial Síntesis, 2007.
- MORGAN, N. y PRITCHARD, A.: *Tourism Promotion and Power creating identities*, Chichester: John Wiley & Sons, 1998.
- MOUTINHO, J.L. y VERNON, I. (eds.): *Tourism Services Marketing: Advances in Theory and Practice*, Cleveland: Cleveland State University, 1986.
- NARBONA FERNÁNDEZ DE CUETO, R.; “Sultanismos cordobeses” en *Andalucía. Revista Ilustrada*, nº 65, 1928
- NAVARRETE, L.: *La española y Sevilla*, Sevilla: Padilla Libros, 2003.
- NAVARRETE, L.: “La española en el cine” en POYATO, P. (comp.): *Historia (s) formas del cine español*, Córdoba: Plurabelle, 2005
- NIELFA, E.G. y CHIAPPI, J.L.: *Córdoba. Guía municipal*, Córdoba: Imprenta del Diario de Córdoba, 1912.
- NUÑEZ FLORENCIO, R.: *Sol y sangre. La imagen de España en el mundo*, Madrid: Espasa, 2001.

-OLSON, Mc- ALEXANDER y ROBERTS: “The Impact of the Visual Content of Advertisements upon the Perceived Vacation Experience” en MOUTINHO, J.L. y VERNON, I. (eds.): *Tourism Services Marketing: Advances in Theory and Practice*, Cleveland: Cleveland State University, 1986.

-ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la restauración monumental en España 1835- 1936*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

-PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Córdoba y su provincia*, Tomo III, Sevilla: Gever, 1986

-PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Historia de Córdoba. La etapa contemporánea (1808-1936)*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1990.

-PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Andalucía y Córdoba: secuencias de su historia*, Córdoba: Excelentísima. Diputación Provincial de Córdoba, 1991.

-PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Córdoba y lo cordobés, señas de identidad*, Córdoba: Almuzara, 2005.

-PEARCE, P.L.: *The Social Psychology of Tourist Behaviour*, Oxford: Pergamon Press, 1982.

-PELLEJERO MARTÍNEZ, C.: “La política turística en la España del siglo XX: una visión general” en *Revista de Historia Contemporánea*, nº 25, 2002.

-PERALES, A.: “Comentarios para una propaganda de Tenerife” en *Gaceta de Tenerife*, nº 15, 1927.

-PERALES BAZO, F.: “Currito de la Cruz”, en UTRERA, R. (ed.). *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Sevilla: Padilla Libros, 1997.

- PERALES BAZO, F.: “La geografía andaluza como plató Hollywoodense en AA.VV.: *Andalucía, una civilización para el cine*, Sevilla: Padilla Libros, 2001
- PÉREZ DE AYALA, R.: “Las máscaras” en *Obras completas*, III, Madrid: Aguilar, 1966.
- PÉREZ PERUCHA, J.: “Cine español 1896- 1929” en TORRES, A. (ed.): *Cine español 1896- 1988*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- PÉREZ PERUCHA, J.: *Cine español. Algunos jalones significativos 1896- 1936*, Madrid: Films 210, 1992.
- PÉREZ PERUCHA, J.: “Narración de un aciago destino, (1896- 1930)” en AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 1995
- PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.
- PEROJO, B.: “EL resurgimiento de la película española” en *El Cine*, nº 815, 1927.
- PHELPS, A.: “Holiday destination image: The problem of assessment” en *Tourism Management*, nº 7, 1986.
- POYATO, P. (Coord.): *Historia (s), motivos y formas del cine español*, Córdoba: Plurabelle, 2005.
- PRIMO JURADO, J.J.: *Antonio Cruz Conde y Córdoba. Memoria de una gestión pública (1951- 1967)*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1960.
- QUINET,E.: *Mis vacaciones en España*, Madrid: Ediciones La Nave, 1931.
- QUINTANA, Á.: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona: Acantilado, 2003.

-QUINTANA, A.: “Imatge, cinema i turisme. Algunes construccions imaginàries per al design” en AA.VV.: *Tour-ismes. La derrota de la dissensió. Itineraris crítics*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2004.

-RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba*, Córdoba: Imprenta de R. Arroyo, 1873- 1875.

-RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Guía artística de Córdoba. Indicación de los principales monumentos y objetos de arte*, Sevilla: Tipografía y encuadernación de Enrique Bergali, 1896.

-RAMÍREZ GUEDES, E.: “La producción cinematográfica en Canarias: El Concurso de argumentos del Cabildo Insular de Tenerife de 1926/1927” en AA.VV.: *XI Coloquio de Historia La Nación Americana*, Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II, 1994.

-RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L.M.: *Corografía de la provincia de Córdoba*, Córdoba: Noguer y Manté, 1840.

-RAMÍREZ DE LAS CASAS- DEZA, L.M.: *Indicador cordobés ó sea manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*, Córdoba: Fausto García Tena, 1856.

-RAMÍREZ RUIZ, R.: *Córdoba y su provincia durante el reinado de Alfonso XIII (1902- 1931)*, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2007.

-REY, F.: “En defensa de las películas españolas” en *El Sol*, 30 de marzo de 1930.

-RIAL, J.H.: *Revolution from Above: The Primo de Rivera Dictatorship in Spain, 1923- 1930*, New Jersey: George Mason University Press, 1986.

-RILEY, R.W., BAKER, D. y VAN DOREN, C.: “Movie induced tourism” en *Annals of Tourism Research*, nº 4.

- RILEY, R.W. y VAN DOREN, D.: "Movies as tourism promotion: a pull factor in a push location" en *Tourism Management*, nº 13, 1992.

-RILEY, R.W.: "Movie- induced tourism" en SEATON, A.V. (ed.): *Tourism. The state of the art*, West Sussex: Jonh Wiley & Sons, 1994.

-RODRÍGUEZ BARBERÁN, F.: "Las ciudades del espectador. El cine y la creación de un paisaje cultural contemporáneo" en *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 56, 2005.

-ROGERS, M. y COLLINS (eds): *Centre for sustainable regional communities*, Bendigo: La Trobe University, 2001.

-ROMERO Y BARROS, R.: *Córdoba monumental y artística*, 1844. Edición facsímil 1991. Córdoba: Delegación de Cultura y Medio Ambiente, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

-ROSADO, C. y QUEROL, P.: *Cine y turismo. Una nueva estrategia de promoción*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, 2006, pp. 83-86.

-ROSWAG, T.: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal*, Madrid: J. Laurent & Cie, 1879.

-RUBIO, M.: "Córdoba y el circuito nacional de excursionismo" en *Diario de Córdoba*, 6 de octubre de 1925.

-RUIZ ALVAREZ, E.: *El cine mudo español en sus películas*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 2004.

-SAENZ DE URRACA, A.: *Guía de Córdoba y su provincia*, Córdoba: Imprenta del Diario de Córdoba, 1872.

-SALVADOR VENTURA, F. (ed.): *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Intramar ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2011.

-SANDOVAL MARTIN, M^a T.: “La promoción turística a través del sector audiovisual: El caso de Canarias”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 9, 1998, <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm>

-SAID, E.: *Orientalismo*, Madrid: Libertarias Editora, 1990.

-SALAÜN, S.: *El cuplé (1900- 1936)*, Madrid: Espasa- Calpe, 1990.

-SÁNCHEZ MILLÁN, A.: (ed.): *Centenario del Cine I. Homenaje a la Filmoteca Española*, Huesca-Zaragoza: XXII Festival de Cine de Huesca - Ibercaja, Obra Social y Cultural, 1994.

-SÁNCHEZ SALAS, D.: *El cine español de los años veinte a través de su adaptación a las obras narrativas españolas*, Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2007.

-SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Chomón*, Zaragoza: Caja de Ahorros, la Inmaculada, 1992.

-SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Los Jimeno y los orígenes del cine en España*, Zaragoza: Filmoteca de Zaragoza, 1994.

-SEATON, A.V. (ed.): *Tourism. The state of the art*, West Sussex: Jonh Wiley & Sons, 1994.

-SEATON, A.V. y HAY, B.: “The marketing of Scotland as a tourist destination” en MACLELLAN, R. y SMITH, R. (eds.): *Tourism in Scotland*, London: International Thomson Business Press, 1998.

-SEGUIN, J.C.: “El cine en la formación de la conciencia nacional” en BERTHIER, N. y SEGUIN, J.C.: *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velásquez, 2007.

-SINGH, K. y BEST, G.: “Film- Induced Tourism: Motivations of Visitors to the Hobbiton Movie Set as Featured in The Lord of the Rings” en FROST, E y BEETON, S. (eds.): *International Tourism and Media Conference Proceeding*, Malbourne: Tourism Research Unit, Monash University.

-SLEE, B.: Tourism and rural devolpment in Scotland en MACLEELLAN, R. y SMITH, R. (eds.): *Tourism in Scotland*, London: International Thomson Business Press, 1998.

-SMITH, VL: (ed.): *Hots and guest: the anthropology of tourism*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1989.

-SOLANO MÁRQUEZ, F.: *Córdoba de ayer y hoy*, Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad, Caja de Ahorros, 1988.

-SOTO VÁZQUEZ, B.: “Imagen/ es de España: de los primeros viajeros con imágenes a las imágenes para los primeros turistas” en DEL REY REGUILLO, A.: *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia: Prosopopeya, 2007.

-SUMMOWS: “The censoring of Rebel Without a Cause” en *Journal of Popular Film and Television*, nº 23, 2010.

-THION SORIANO - MOLLÁ, D. (coord.): *Chronique d'un desamor: le cinéma espagnol entre deux siècles*, Nantes : Crini, 2004.

-TOMASELLI, R.: “Cybernetics semiotics and meaning the cinema” en *Comunicare*, nº 4, 1986.

-TOOKE, N. y BAKER, M.: "Seeing is believing: the effect of film on visitor numbers to screened locations" en *Tourism Management*, nº 2, 1996.

-TORRES, A. (ed.): *Cine español 1896- 1988*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

-TORRES BALBAS, L.: "Granada: la ciudad que desaparece" en *Arquitectura*, nº 53, 1923.

-TORRES GONZÁLEZ, B.: "El marqués de la Vega Inclán, coleccionista" en *Revista Goya*, nº 267, Madrid, 1998.

-TORRES POU, J y JUAN NAVARRO, S.: *La ciudad en la literatura y el cine. Aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español*, Barcelona, PPU, 2009.

-TULLOCH, J.: *Legends on the screen, the Narrative Film in Australia 1919- 1929*, Sidney: Currency Press and Australian Film, 1981.

-TOULET, E.: "Le cinéma a l'exposition Universelle de 1900" en *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. XXXIII, abril- junio 1986.

-TRIANA-TORIBIO, N.: *Spanish National cinema*, London and New Cork: Routledge, 2007.

-ULRICH, R.: "Aesthetic and Affective Response to Natural Environments" en ALTMAN, I. y WOHLWILL, J.: *Behaviour and the Natural Environment*, New York: Plenum Press, 1983.

-URRUTIA, J.: *Imago litterae. Cine, Literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.

-UTRERA, R. (ed.): *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, Sevilla: Padilla Libros, 1997.

-UTRERA, R.: “Españoladas y españolados: dignidad e indignidad en la filmografía de un género”. *Cuadernos de la Academia*, nº 1 (“Un siglo de cine español”). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997.

-UTRERA, R. (ed.): *Ocho calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla: Padilla Libros, 1999.

-UTRERA R.: *Las rutas del cine en Andalucía*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

-UTRERA, R.: “El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad”, En *Cine, nación y nacionalidades en España*, BERTHIER, N. y SEGUIN, J.C. (eds.), Madrid: Casa de Velázquez, 2007.

-UTRERA, R. y DELGADO, J.F.: *Cine en Andalucía*, Sevilla: Argantonio, 1980.

-URRY: *Tourism gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London: Sage Publications, 1990.

-URRY, J.: The tourist gaze L HYOUNGGON, K. & RICHARDSON, S.: “Motion Picture Impacts on destination images” en *Annals of Tourism Research*, nº 1, 2003.

-VALVARDE Y ÁLVAREZ, E.: *Guía del antiguo reino de Andalucía*, Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo Val, 1885.

-VENTURA, J.M^a: *Historia ilustrada de Córdoba*, Córdoba: Almuzara, 2005.

-VICENTE TRAVER, T.: *El marqués de la Vega Inclán: Primer comisario regio de turismo y cultura artística popular*, Castellón: Dirección General de Bellas Artes, Fundaciones Vega- Inclán, 1965.

-VIGAR, J.A. y FRANCISCO GRIÑAN, F.: *Málaga Cinema. Rodajes desde el nacimiento del cine hasta 1960*, Málaga: Festival de Málaga Cine Español, 2004.

- VILCHES, F. y DOUGHERTY, D.: *La escena madrileña entre 1926 y 1931, un lustro de transición*, Madrid: editorial Fundamentos, 1997.

- VIZCAÍNO CASAS, F.: “Café y copa con Benito Perojo”, en *Agencia Cifra*, Madrid, 22 de mayo de 1969.

-WYLIE, J.A.: *Daybreak in Spain, or, Sketches of Spain and its new reformation. A tour of two months*, London and New York: Cassel, Petter and Galpin, 1870.

YRAOLA, A (ed.): *Historia contemporánea de España y cine*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997

-ZAFAR, V.A.: “The influence of the components of a state’s tourist image on product positioning strategy” en *Tourism Management*, nº 12, 1991.

6.2 PUBLICACIONES PERIODICAS

-ABC, 16 de diciembre de 1922.

-ABC, 13 de diciembre de 1923.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 261, 1922.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 262, 1922.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 263, 1922.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 269, 1923.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 272, 1923.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 273, 1923.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 274, 1924.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 291, 1925.

-ARTE Y CINEMATOGRAFÍA, nº 297, 1926.

-BOLETÍN CINEMATográfico, nº 9, abril de 1923.

-BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA DE CIENCIAS, BELLAS ARTES Y NOBLES ARTES, nº 24-25, 30 de enero de 1929.

-BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA DE CIENCIAS, BELLAS ARTES Y NOBLES ARTES, nº 142, 30 de julio de 2002.

-CINE - JOURNAL, nº 748, 28 de diciembre de 1923.

-CINÉMAZINE, nº 52, 28 de noviembre de 1923.

-DIARIO DE CÓRDOBA, 30 de diciembre de 1922.

-DIARIO DE CÓRDOBA, 31 de diciembre de 1922.

-DIARIO DE CÓRDOBA, 2 de enero de 1923.

-DIARIO DE CÓRDOBA, 11 de enero de 1924.

-DIARIO CÓRDOBA, 6 de octubre de 1925.

-DIARIO CÓRDOBA, 24 de noviembre de 1925.

-DIARIO DE CÓRDOBA, 6 de febrero de 1926.

-DIARIO DE CÓRDOBA, 23 de enero 1929

-DIARIO CÓRDOBA, 11 de agosto de 1929

-DIARIO DE CÓRDOBA, 24 de abril de 1962

-DIARIO CÓRDOBA, 29 de diciembre de 1962.

-DIARIO CÓRDOBA, 18 de octubre de 1957.

-DIARIO DE CÓRDOBA ,18 de noviembre de 1972.

-DIARIO DE TENERIFE, 1 de Febrero de 1909.

-EL CINE, nº 647, 1924.

-EL DEFENSOR DE CÓRDOBA, 8 de agosto de 1929.

-EL IMPARCIAL, 16 de diciembre de 1922.

-GACETA DE MADRID, 7 de octubre de 1907.

-GACETA DE TENERIFE, nº 15, 1927.

-HEBDO- FILM, nº 51, 22 diciembre de 1923.

-LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE, nº 268, 22 de diciembre de 1923.

-LA PANTALLA, nº 62, 1929.

-LA VOZ, 28 de abril de 1927.

7. APENDICE DOCUMENTAL